

Mark Rothko: Da Origem Mítica à Refundação Artística do Mundo

Rosalina Maria Castro Fernandes

Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação

Julho 2015

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica do
Professor Doutor José A. Bragança de Miranda

Agradecimentos

Reconhecimentos temos vários, no entanto distinguimos um muito especial em particular, o primeiro de todos, o agradecimento ao nosso querido amigo e orientador, Professor Doutor José Augusto Bragança de Miranda, a quem muito admiramos cientificamente, a quem muito estimamos pessoalmente e a quem muito devemos, não só, pela orientação rigorosa que nos incutiu neste desenhar do nosso pensamento, tornando possível a sua enformação, mas acima de tudo, pela coadjuvação e dedicação que sempre nos foi prestada em todos os momentos, durante o tempo de reflexão.

Um segundo reconhecimento vai para Mark Rothko, por nos ter dado a possibilidade do encontro, com o seu pensamento e a sua obra, o que facultou ao nosso sentir a sensação constante de maravilhamento com este todo, permitido-nos uma reflexão filosófica e estética diferenciada sobre arte.

Quando uma obra se funde com o nosso sentir, e para além do pensamento, se torna vital e nos acompanha nos esforços de perscrutação do mundo, não é para agradecer, na medida em que os impulsos para pensar, aparecem de vários sítios, muitas vezes enigmáticos, mesmo para o próprio autor. Mas não temos dúvidas, de que devemos muito ao pensamento e à obra de Mark Rothko, a quem já não podemos agradecer. Apesar deste facto, sentimos que parte desta investigação é um pequeno “*In Memória*”. Queremos igualmente agradecer a todos os Museus, que possuem na sua coleção obras de Rothko, que nos ajudaram para as ilustrações nesta dissertação, designadamente:

Guggenheim Bilbao Museoa e National Gallery of Art, Washington,

Tate Gallery,

Museum of Modern Art, Nova Iorque,

Munson-William-Proctor Institute Museum of Art, Utica, Nova Iorque,

Coleção Filadélfia Museum of Art,

Coleção John and Mary Pappajohn, Des Moines, Iowa,

Coleção Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque,

Capela Rothko, Houston, Texas.

RESUMO

MARK ROTHKO: DA ORIGEM MÍTICA À REFUNDAÇÃO ARTÍSTICA DO MUNDO

Fenómeno assinalável no nosso século foi a emergência da chamada “arte global” (Belting), dando conta da crise do “*mundo da arte*” e a disseminação generalizada das práticas artísticas. Neste contexto a obra de Rothko ganha uma força inesperada. Sendo usualmente inscrito no “modernismo” com os seus valores de pureza e especificidade do meio, neste caso a pintura, a nossa investigação revela que o gesto Rothkoniano excede largamente esta representação, que levaria a distinguir radicalmente entre uma fase mítica e surrealista, uma fase abstracionista dos “*colour field*” e finalmente uma fase sublime das pinturas da Capela Ecuménica de Rothko. Existe uma continuidade evidente que remete para uma geoestética, onde a terra e a sua habitabilidade desempenham um papel crucial. Daí a necessidade de inscrever a obra de Rothko na geofilosofia contemporânea, tal como foi delineada por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Procedeu-se, assim, a uma análise crítica da obra e da estética de Rothko, que profeticamente, mas inconscientemente, parece abrir o caminho para o pensamento de uma arte da terra. Trata-se de uma linha de continuidade que atravessa toda a obra de Rothko, refletindo uma picturação do mundo e a vontade de criar de um mundo pictórico e poético, reduzido a elementos mínimos, pós-figurativos mas onde se reconhece a incidência dos motivos como *frame* e abertura, linha de horizonte e pórticos e passagens. Num segundo momento, explora-se essa dimensão “inconsciente” num projeto artístico pessoal, que se desdobra em abordagens picturais, de pintura, de instalação e de vídeo, que denominamos por “*A Terra como Acontecimento*”. Este projeto prolonga o esforço Rothkoniano, ao mesmo tempo que o altera profundamente, nomeadamente pelo uso dos materiais, pela mutação no uso da cor, bem como pela maneira como os elementos figurativos são radicalmente alterados pela mera transposição da perspetiva usada. Se a ressonância rothkoniana está bem presente, não menos presente está a intenção de um confronto dialogante com a Obra de Mark Rothko. Aquilo que neste importante artista, era o inconsciente, marcado pelo mito e teologia, pela delimitação da linha de horizonte, bem clássica, e, acima de tudo, pela sua verticalidade marcadamente teológica, “*A Terra como Acontecimento*” é a matéria que é profundamente radicalizada, bem como a lógica concetual, a qual é preferentemente circular, sem orientação absoluta, e incompleta, o que implica uma outra visão da “abertura”/“fecho”, tão essencial na obra de Rothko. Desta investigação espera-se um contributo significativo para os debates atuais sobre a arte na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Mark Rothko (1903-1970) – Romy Castro – Representação – Terra – Geofilosofia – Geoestética – Arte global.

ABSTRACT

MARK ROTHKO: FROM MYTHICAL ORIGINS TO ARTISTICAL REFOUNDATION OF THE WORLD

The remarkable phenomenon in our century was the emergence of the so called “global art” (Belting), pointing out the crisis of “the world of art” and the generalised dissemination of artistic practises. In this context, Rothko’s work gains an unexpected strength. Being usually inscribed in the “modernism” with his values of purity and specificity of the means, in this case painting, our investigation reveals that the Rothkian gesture largely exceeds this representation that would take us to radically distinguish a mythical and surrealistic phase, an abstractionist phase from the “colour fields” and finally, a sublime phase from the paintings of the Rothko Chapel. There is an evident continuity that refers to a geoaesthetics, in which the earth and its habitability play a crucial role. Hence the need to inscribe Rothko’s work in the contemporary geophilosophy, as it was outlined by Gilles Deleuze and Felix Guatarri. Thus, we carried out a critical analysis of Rothko’s work and aesthetics, that prophetically but unconsciously, seems to forge a path to a thinking of an art of the earth. It is a line of continuity that pervades Rothko’s work, reflecting a picture of the world and the willingness of creating of a poetical and pictorial world, reducing to minimal, post-figurative elements, but where we recognise the incidence of the motives like frame and opening, horizon line and gantries and passages. In a second moment we explore the “unconscious” dimension in a personal artistic project, which unfolds in pictorial approaches of painting, installation and video that we call “*The Earth as an Event*”. This project extends the Rothkian effort, deeply altering it at the same time, mainly by the use of materials, the changing in the use of colour, as well as the way the figurative elements are radically altered by the mere transposition of the used perspective. If the rothkian resonance is well present, the intention of a dialoguing comparison with the Work of Mark Rothko is well above it. What in this important artist was the unconscious, marked by myth and theology, by the horizon line, well classical, and, above all, by his sharply theological vertical, “*The Earth as an Event*” is the matter which is deeply radicalized, as well as the conceptual logic, which is preferably circular, without absolute orientation and incomplete, which implies another vision of the “opening”/“closing”, so essential in Rothko’s work. We expect this investigation will significantly contribute to the today’s debates about contemporary art.

KEY WORDS:

Mark Rothko (1903-1970) – Romy Castro – Representation – Earth – Geophilosophy – Geoesthetics – Global art.



Imagem nº 1

ÍNDICE

I. INÍCIO	1
1.1 INTRODUÇÃO	4
1.2 INTRODUÇÃO GERAL A ROTHKO	7
1.3 QUESTÕES METOLÓGICAS	12
1.4 ESTRUTURA ARGUMENTATIVA	27
II. A TEORIA ESTÉTICA DE ROTHKO	31
2.1 INTRODUÇÃO	32
2.2 A ESTÉTICA ROTHKONIANA: ANÁLISE DOS LIVROS, ENTREVISTAS E TEXTOS	40
2.2.1 ESPAÇOS-TEMPO PICTÓRICOS	40
2.2.2 O MITO E SEUS CONTEÚDO	66
2.2.3 A APROPRIAÇÃO DA “TERRA” PELO MITO	78
III. ROTHKO: DO MITO AO MUNDO	86
3.1 MARK ROTHKO: UM CRIADOR DE MITOS	87
3.2 A INSCRIÇÃO DE ROTHKO NA CONTEMPORANEIDADE	92
3.3 A PECULIARIDADE DO CASO ROTHKO	99
3.4 A CONSTRUÇÃO	108
3.5 O MOVIMENTO NA ARTE PICTURAL DE ROTHKO	123
3.5.1 O CAMPO PERCETIVO	123
3.5.2 A COR EM ROTHKO COMO ESSÊNCIA ONTOLÓGICA	131

IV. A GEOESTÉTICA DE ROTHKO	157
4.1 INTRODUÇÃO	158
4.2 A VIRAGEM PARA A GEOESTÉTICA	161
4.3 A NATUREZA MÍTICA DA GEOESTÉTICA DE ROTHKO	167
4.4 CONCLUSÃO: UMA RADICALIZAÇÃO DA GEOESTÉTICA ROTHKONIANA EM ROMY CASTRO	175
V. APRESENTAÇÃO DO PROJETO DA “TERRA” NO SEU CONJUNTO	177
5.1 INTRODUÇÃO	179
5.2 A TERRA COMO ACONTECIMENTO	180
5.3 A MISTURA DOS GÊNEROS, PINTURA/INSTALAÇÃO/FRASES, DENTRO DE UMA VISÃO PICTURAL RADICAL	187
5.4 CARÁTER ENIGMÁTICO DA PINTURA E DA INSTALAÇÃO, A MUDEZ DA MATÉRIA E O MISTÉRIO RESULTANTE	197
5.5 O CINEMA COMO ALEGORIZAÇÃO DO PICTURAL E A CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO OUTRO	2066
ÍNDICE DE IMAGENS	217
ÍNDICE DE FIGURAS	220
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	223
ANEXOS	243
ÍNDICE DE ANEXOS	244

I. INÍCIO

“A apreciação da arte
é um autêntico matrimónio mental”¹.

Mark Rothko

É exatamente esta «comunhão mental» a que alude Mark Rothko que nos intriga na sua arte, desde logo quando, pela primeira vez, fomos confrontados com a sua obra original, na grande exposição que a Fundación Juan March realizou em Madrid de 23 de Setembro de 1987 a 3 de Janeiro de 1988.

Tratando-se de um verdadeiro acontecimento, os seus efeitos perduraram e perduram no nosso pensamento e na nossa sensibilidade, com a mesma intensidade que nos impeliu a visitar esta obra todos os dias da sua mostra.

Este acontecimento não deixou de afetar a nossa prática artística, que sempre procurou seguir caminhos próprios. De certo modo, esse encontro, interrogou profundamente o nosso pensamento, para questionar ainda mais a arte e os modos de a fazer.

Os impulsos para pensar emergem de vários sítios, muitas vezes enigmáticos, mesmo para o próprio autor, mas não temos dúvidas de que devemos muito a Mark Rothko. Uma dívida feita de continuadas reflexões, que se tem revelado ao longo do tempo e do espaço da nossa existência com a permanente perscrutação do seu percurso expositivo/filosófico.

Sempre atentas às novas mostras realizadas no mundo, bem como, permanentemente, dentro de um possível, atentas a todos os pensamentos críticos publicados sobre o autor, sentimos estes acontecimentos como um todo, como uma súmula experiencial, o que fez com que Rothko impregnasse cada vez mais o modo como percebemos o que nos rodeia, levando-nos a interagir em várias dimensões com o seu mundo.

¹ COMPTON, Michael, 1987 – 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

Neste sentido, decidimos fazer uma investigação mais aprofundada sobre Rothko, que culminou num Filme realizado em 2003², apresentado no Seminário de Filosofias Comparadas na Faculdade de Letras e prosseguir as investigações na Tate Modern em Londres e no Museu Guggenheim em Bilbao, para término de uma Tese de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte³.

Também escrevemos vários artigos sobre Rothko, dois dos quais publicados. Um numa Revista desta Universidade⁴ e o outro numa revista de arte⁵.

Prosseguindo as perscrutações anteriores sentimos necessidade de aprofundar o questionamento da obra singular de Rothko, tendo encontrado a oportunidade de continuar o desenho do nosso pensamento na dissertação⁶ do Curso de Doutoramento, que nos abriu novas perspectivas científicas e experienciais.

No âmbito desse curso realizamos várias indagações sobre Rothko, destacando-se; a comunicação realizada no Seminário de Comunicação e Artes, com a exibição de um “power point”⁷ e uma comunicação no INSTITUT FRANÇAIS DU PORTUGAL⁸, com a exibição de outro “power point” subordinado ao tema: “O Movimento na Arte pictural de Rothko”, para além de outros trabalhos mais metodológicos e conceituais, que temos vindo a experienciar.

Estes esforços integram-se na necessidade de interrogar a obra de Rothko numa dupla vertente:

1) a da sua escrita, a qual tem sido insuficientemente analisada, e

² CASTRO, Romy, 2003, “*Os Rostos da Modernidade – Wagner e Mark Rothko*”. Lisboa. ULFL.

³ FERNANDES, Rosalina Maria Castro, 2004, “*Mark Rothko: Os tempos da cor*”. Tese de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em Outubro de 2004.

⁴ CASTRO, Romy, 2005, “*No espaço nomeado de Mark Rothko*”. In Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa, n.ºs 35 e 36 – Espaços. Organização: José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Relógio D’Água Editores, Lisboa, ps. 195 a 207.

⁵ CASTRO, Romy, 2004, “*Mark Rothko - Silenciosamente o lugar da cor*”. In Revista Espaço & Design, n.º 38 (Junho/Julho), Lisboa, ps. 30 a 32.

⁶ ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine, 2001, *Dictionnaire de la Langue Latine*. Paris, Klincksieck, ps. 617 e 618, Dissertação – no sentido etimológico do termo ‘*dissero*’ significa expor, explicar-se sobre, dissertar (termo que traduz o grego ‘*dialogomai*’ que ao ser um termo da lógica, significa «raciocinar logicamente») tendo a sua raiz no termo – ‘*sero*’ – que significa semear, plantar, mas também atar em fios, entrançar, entretecer, unir, entrelaçar

⁷ Trajeto interativo, com música de Morton Feldman, sobre a evolução da obra de Rothko apresentado nesta Universidade, em Junho de 2009.

⁸ Colóquio Movimento e Mobilização Técnica, com a comunicação “O Movimento na Arte pictural de Rothko”, no painel - Corpo, Performance, Artes e Estética. INSTITUT FRANÇAIS DU PORTUGAL, 11 e 12 de Março de 2013, Lisboa.

2) da sua produção artística e criativa enquanto pintor, à qual se devem algumas das imagens mais marcantes e reconhecíveis, da arte do século XX.

Os nossos objetivos não são os da história de arte, nem de uma análise estética, partindo do convencimento de que Rothko não ficou retido no chamado abstracionismo abstrato dos anos 50 e 60, mas que constitui um gesto singular que permite dar outra inteligibilidade às artes e cultura contemporâneas, na chamada fase da «globalização da arte»⁹.

A nossa investigação propõe-se determinar o que há de exemplar ou paradigmático na obra rothkiana e que faz dela uma das respostas possíveis às inquietações das artes contemporâneas e à sua forma de inscrição no mundo, que passam por uma crise inegável. Está em causa uma estratégia comunicacional, atenta à rede de relações que fazem desta obra um *relays*, mas também um dos «rostos» que configuram algumas das vias abertas às artes contemporâneas.

⁹ Cf., entre outros, o influente livro organizado por Hans Belting e outros - *The Global Art World*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

“Insisto na igual existência do mundo
engendrado pela mente
e o mundo engendrado por Deus”¹⁰.

Mark Rothko

Partindo das determinações anteriores, com as pesquisas efetuadas sobre a obra de Mark Rothko, quer em termos científicos, quer em termos artísticas, procura-se agora aprofundar este conhecimento a um nível mais avançado, com o projeto de doutoramento intitulado: MARK ROTHKO: DA ORIGEM MÍTICA À REFUNDAÇÃO ARTISTICA DO MUNDO.

Pese embora alguma ambiguidade, o projeto não constitui uma monografia sobre este pintor – conquanto este elemento não seja despiciendo – mas procura inquirir através da sua obra a maneira como a arte contemporânea visa o mundo e procura pensar e restituir a sua «forma».

É sabido que, pelo menos desde Hegel, entrou em crise a visão ontológica da arte, recusando-se-lhe a sua capacidade de fazer-mundo, sem que com isso, esta desapareça enquanto necessidade. Se as tentativas wagnerianas de propor uma reunião das artes através de uma «obra total» (Gesamtkunstwerk) se revelaram perigosas e, em ultima instância fracassadas, tais tentativas não deixam de apontar para a necessidade de determinar o papel da arte na modernidade, como se depreende das hipóteses vanguardistas de Duchamp ou de Walter Benjamin. Não é casual que se tenha vindo entretanto a impor a ideia de uma «arte global», que seria a forma contemporânea da arte, como o comprovam as teses influentes de Hans Belting ou e Athur Danto.

¹⁰ COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

Uma das hipóteses que subjaz a esta dissertação assenta na ideia de que a obra e a estética de Rothko, para além da sua inscrição histórica no expressionismo abstrato, permitem uma interrogação radical das possibilidades da arte de fazer-mundo, ou, com mais precisão, de pensar a sua forma. Isso passará por uma deslocação radical da conceção esteticista da arte, acarretando aliás a crítica do esteticismo, em todas as suas formas, das mais rigorosas as mais afecionais. Dentro desta hipótese a dissertação desdobra-se em duas direções principais, a saber:

A primeira delas procura determinar a posição específica do nome de Rothko na contemporaneidade das artes, passando por três momentos essenciais;

a) A análise crítica da escrita estética de Mark Rothko, de que foram descobertos alguns manuscritos póstumos, deveras significativos, de modo a captarem o seu contributo específico para as artes do século XX e o pensamento que elas têm produzido;

b) A expansão operada por Rothko, dentro do seu gesto radical, passando de uma arte primitivista e mítica para uma arte erroneamente definida como abstrata, mas onde avulta a questão dos materiais, da cor, da forma e do espaço, bem como do habitar da terra, com os seus «planos de imanência», com as suas «linhas de horizonte», com os seus «pontos de fuga» e com as suas «figuras concetuais», que se movimentam em registos que abrem de «portais» a «portas» e de «portas» a «entradas», e de «entradas» a «passagens», para exploram passadamente o tema da proximidade e da distância, de modo a pensar e dar-a-ver a questão da habitabilidade da Terra;

c) A sua inscrição e rutura com a arte estética do século XX, de modo a detetar a sua diferença específica e as suas afinidades com estratégias similares, como a viragem para a geoestética e a natureza mítica desta.

A segunda direção, que corresponde ao 5º capítulo da dissertação, consiste no desenvolvimento de um projecto artístico que explora algumas das consequências do alargamento rothkoniano da arte. Este projeto artístico mais pessoal, mas feito em diálogo com o gesto rothkoniano passa por várias fases unificadas em torno do tema: «A Terra como Acontecimento».

Visa-se a exploração de alguns dos materiais da Terra, no que respeita às suas formas e principalmente à enformação das suas cores-luz de origem, estabelecendo dimensões e fronteiras/limite nas sínteses lumínicas, de maneira original, mas que variam e reforçam algumas das estratégias rothkonianas.

O facto da Terra ter entrado no horizonte da arte (e da política), sustentado nas atuais redes tecnológicas é acima de tudo a materialização de um pensamento da Terra, a que dá visibilidade, de maneira desmultiplicada e livre, e longe das ilusões da totalidade, quer políticas, quer estéticas.

Espera-se desta abordagem ao mesmo tempo experimental, investigativa e artística uma compreensão mais rigorosa das maneiras como a arte se inscreve nas estruturas interativas e globais que caracterizam a contemporaneidade.

“Le paradigme n’est jamais donné
mais s’engendre et se produit ...
est surtout un «montrer»
et un «exposer»“ .
Victor Goldschmidt

“A pintura não é sobre a experiência.
É uma experiência”¹¹.
Mark Rothko

Continuando a construção do desenho do nosso pensamento, começamos por apreender este pensamento de Rothko, igualmente desenho, confidenciado a Elaine De Kooning em 1957, aquando de uma conversação sobre a obra do pintor, em que este refere que a pintura “  uma experiência”. Esta afirmação é já denunciante da inquietude do pensar de Rothko, corroborando com outra afirmação proferida anos antes, em Outubro de 1943   Rádio WNYC, quando profetiza para a arte: “Novos Tempos! Novas Ideias! Novos Métodos”¹²! Claramente Mark Rothko procura algo de original.

Quer experienciar, isto é, engendrar no tempo novas ideias para as construir com novos métodos, para as mostrar e expor. Quer dizer que ao criar neste método, cria no paradigma. Torna a experimentação da sua pintura semelhante   experimentação do paradigma, apreende-o, mas na realidade é muito mais do que isso, não se trata s  de constatar as semelhanças dentro do sensível, o mais importante é que ambos os conceitos, quer o pictórico, quer o paradigmático, requerem a mesma operação: a experiência.

¹¹ ROTHKO, Mark, 2004, *Paredes de Luz*. Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro de 2004, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, p. 50.

¹² The Portait and the Modern Artist, Adolph Gottlieb and Mark Rothko, Originally broadcast on Radio WNYC on October 13, 1943, em www.warholstars.org/abstractexpressionism/abstract/markrothko.html
Retirado excerto da conversação: “New Times! New Ideias! New Methods”!

Exatamente o que nos interessa na nossa investigação experienciar metodologicamente. Mas experienciar em novas dimensões e com novos métodos científico/artísticos, aqueles que na sua repetição engendram e constroem também, para mostrar e expor o outro paradigma, aquele que se torna no “meio”, o que constitui o terreno fértil para se desenvolver como pesquisa científica, na medida em que é o fio condutor da deslocação do nosso pensamento, ao criar paradigmaticamente a fronteira que dá acesso ao conhecimento – o paradigma singular de Rothko.

Um paradigma que tem como origem uma ideia singular, inovadora, que experiencia as “coisas sensíveis”, ou as “coisas” como lhe chama Mark Rothko, é um paradigma ambivalente e dicotómico, pois apreende as “coisas sensíveis” que se apresentam como paradigmas das ideias, para deste modo estabelecer as relações que são paradigmáticas, e que produzem entre a ideia e as “coisas sensíveis” e as “coisas sensíveis” e a ideia, uma permissão de ambivalência, revelando uma das singularidades da origem do paradigma: a expressão técnica.

Uma expressão que ao ser estrutura é o suporte sensível do paradigma e simultaneamente do pensamento, pois possibilita o aparecer do que podemos designar por forma e por elemento. Rigorosamente a forma visível da técnica, a que agarrada em potência é o elemento ao serviço da passagem, ou como refere Bragança de Miranda:

“a técnica é o controlo das passagens, entre «imagens» e «coisas», «real» e «potencial». *Techné* e *poiesis* embora em conflito têm afinidades. Diria que a *techné* tende a ser uma *poiesis* que controla as «ligações», as passagens, instaurando trajetórias conhecidas e repetitivas, enquanto que a *poiesis* é uma *techné* que desconhece os caminhos, e é única, singular”¹³.

Porque é dentro desta singularidade que o paradigma que é único mas repetível constitui o fenómeno, aquele que fenomenologicamente contém a forma/matéria que ele próprio, paradigma, engendrou, construiu e definiu, para a mostrar e a expor, legitimando-a como forma sensível, enformando assim, o conteúdo do elemento paradigmático, aquele que pode ser apreendido de forma inteligível como abertura tridimensional e como abertura para um novo conhecimento; a abertura do

¹³ BRAGANÇA DE MIRANDA, J.A., 2008, *Corpo e Imagem*. Nova Vega Limitada. 1ª Edição, Lisboa, p. 33.

novo conceito. Aquele que se abre para o encontro e entra na dimensão do paradigma de Platão, que tendo o seu lugar dentro da dialética, articula a relação entre a ordem inteligível e a ordem sensível, o que “projeta uma nova luz” (...) “sobre a relação entre as ideias e o sensível, onde o paradigma se revela ser a expressão técnica”¹⁴, como nos cita Agamben.

Esta expressão, é a do conjunto paradigmático, a que nos conduz e está presente no nosso projeto de tese de investigação num dos capítulos, o que apreende o gesto singular de Rothko, tal como expresso na dimensão sensível e metafísica da sua obra¹⁵, a que serve de porta de entrada. “A porta de entrada é agora a técnica, a combinatória, o conceito, a matemática, etc.”¹⁶, tudo o que origina a apreensão destes novos dados possibilitantes, porque se mostram em separado e unificadamente, numa série de “aparições” que constituem a «matéria sensível» para uma parte da nossa investigação, no sentido de se darem a ver como matéria do sensível, ao impelirem o paradigma, para o seu outro objetivo: mostrar o que acontece em exposição. E o que acontece expositivamente são os acontecimentos das «coisas», os que contêm a expressão técnica, os que fazem aparecer ao mesmo tempo o objeto sensível e o sujeito, fazendo deste surgimento a duplicidade do nosso objetivo. Estudar a obra e estudar o autor da obra na sua contemporaneidade, uma vez que ambos são inseparáveis no tempo e no espaço da sua passagem. O que passa pelo autor como tempo de reflexão, passa também expressivamente na obra, permitindo-nos temporal e espacialmente visionar em várias dimensões o traçado do percurso de ser-pensamento construtivo.

Um ponto de fuga que se movimenta no pensamento, onde o olhar perscruta os escritos sobre arte, as conversações, as obras de arte, as instalações, etc., tudo o que pode ser visivelmente apreendido e que interessa agarrar como achega fundamental para o esclarecimento e iluminação dos objetivo do projeto de tese.

E, é, neste contexto sensível, que estas dimensões se tornam agora na construção, ao determinarem a relação paradigmática que não se estabelece a não ser

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio, 2008, *Signatura rerum, Sur la méthode*. Librairie Philosophique J. VRIN, p. 8, «projette une nouvelle lumière»... “sur rapport entre les idées et le sensible don’t le paradigme se révèle être l’ expression technique».

¹⁵ Uma obra singular, que acontece em Rothko, pela maneira como radicaliza a arte contemporânea, o que faz dele sem dúvida um caso paradigmático.

¹⁶ BRAGANÇA DE MIRANDA, J.A., 2008, *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Limitada. 1ª Edição, Lisboa, p. 47.

entre a singularidade e a sua exposição, que sendo inseparáveis do percurso, são o choque da obra de Rothko, o que advém paradigma para se tornar inteligível.

A intuição que guia este projeto é que a obra de Mark Rothko, nas suas fases aparentes, corresponde à necessidade de uma Refundação Artística do Mundo.

Será da interrogação simultânea de mito, cor e espaço, que esta investigação se irá processar de modo a explicitar a centralidade da cor no gesto rothkoniano.

Proceder-se-á a uma série de investigações cruzadas sobre as maneiras como a obra do pintor Mark Rothko se relaciona com as artes contemporâneas, determinando qual o papel da Arte e o lugar na Arte na modernidade, em que Rothko opera uma radicalização da representação e surge como revelador de uma mudança essencial – a transfiguração do aspeto da Terra depois da crise medieval, o que não deixa de ter efeitos metafísicos, estéticos e políticos, sendo revelador igualmente, dos limites da nossa relação com o real e de certa maneira da construção humana, bem como dos fundamentos em que esta se apoia: Terra e Carne.

É um pouco enganadora a inscrição de Mark Rothko na estratégia primitivista da arte vanguardista e contemporânea. A questionação do primitivo e do arcaico por Rothko e a profunda reelaboração dos princípios míticos ocidentais é sinal de uma estratégia original de refundação do mundo na sequência da crise modernista. Sendo Rothko um metafísico, partir-se-á de uma confrontação com o pensamento implícito na obra de Platão, para mostrar como a Terra devia ser organizada, com a distorção dos mitos clássicos até chegar à pura potência da imagem. De Deus para a Terra e da Terra como espaço do habitar. É o fundamento de Rothko que serve para estas trajetórias, que ele percorre em todos os sentidos, esgotando todas as possibilidades.

Alargando esta confrontação estética e fenomenologicamente, mostrar-se-á que a obra pictural de Rothko complica internamente a representação sem no entanto nunca a abolir inteiramente. É o conceito como meio, através do mito, da cor e do espaço, que permitirá descrever os diversos modos de representação, perscrutados a partir de imagens chave do seu gesto, na passagem da representação para a apresentação.

A radicalização desta estrutura expressa-se na passagem para uma nova abertura do espaço pela cor e a correspondente sublimação do mito, cuja expressão máxima e espiritual, é atingida nas últimas obras da Capela Ecuménica de Rothko e nos últimos dois quadros sem título de 1969/70, término da obra.

A originalidade do gesto rothkoniano não significa que ele não se inscreva profundamente nos problemas da sua época e nas transformações por que a arte passou nesse período crucial do século XX, que vai dos anos 30 aos anos 70.

A dissertação terá como pano de fundo esta paisagem inquietante e em profunda transmutação, procurando mostrar-se que o caminho traçado e aberto por Rothko, ainda hoje constitui um horizonte de inteligibilidade da Arte contemporânea, no próprio momento em que esta está em risco de ser avassalada pela técnica. Conjuntamente far-se-á o confronto dialogante da Obra de Romy Castro com a Obra de Mark Rothko, criando uma memória de Terra/Céu, onde o conceito do Mito de Abertura passa do global ao transglobal, através de “A Terra como Acontecimento”.

1.3 QUESTÕES METODOLÓGICAS

“Para preencher o espaço
e o tempo
do nosso pensar,
o acontecimento,
tem de se experienciar criativamente”¹⁷.

Romy Castro

“É especialmente importante assinalar
que um conteúdo novo
não aparece de maneira espontânea,
mas sim que é sempre
resultado de novos acontecimentos plásticos”¹⁸.

Mark Rothko

Instalados neste entendimento, criativo, vamos iniciar o nosso ensaio na tentativa de mostra de um novo filosofar, aquele que apanha o pensamento para formar uma nova conceção, a do conceito filosófico, para através deste, conhecer e organizar a sua origem, que ao ser a realidade é abstratamente ideia, a que conduz o conceito, para na generalidade ser representação e se tornar meio, o de todas as possibilidades do representar.

Iniciemos então a representação do conceito, tendo como orientação metodológica o processo de método, o que deriva do termo grego *methodos*, o que nos indica o caminho para seguir o percurso. Porque é deste modo que se estabelece a relação estreita entre método e racionalidade, constituindo a ligação uma das particularidades da inteligência humana. A que permite que filosoficamente apreendamos um conjunto de diligências, com meios determinados e precisos que

¹⁷ CASTRO, Romy, 2011/2015, *Diário de Um Pensamento e a sua Curvatura*. Edição da artista, Lisboa, p. 80.

¹⁸ ROTHKO, Mark 2004, *La realidad del artista*. Filosofías del arte. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 141. “Es especialmente importante señalar que un contenido nuevo no aparece de manera espontánea, sino que es siempre resultado de nuevos acontecimientos plásticos”.

conduzem este caminhar para as construções teóricas próprias de cada ciência, quer através da elaboração de conceitos já existentes, quer através da criação de novos conceitos. Deste encontro deve nascer o diálogo para o confronto das ideias, como determinação de meio de verificação próprio do método científico e como meio, o de ser rigoroso, mas flexível. Aprender a metodologia com criatividade para o discurso da razão – do *logos*, o que nos remete para os conceitos centrais da filosofia grega e da tradição judaico-cristã¹⁹ e para a raiz grega de *logos* na lógica. A disciplina normativa que nos indica as regras que devemos seguir para levar a bom termo o raciocinar bem, através da apreensão desta, como ciência formal, a que trata da forma dos raciocínios independentemente do seu conteúdo, ou dos objetos aos quais se refere, para permitir a articulação do caminhar com a exatidão dos passos dados, bem como a natureza dos mesmos. Nesta sequência, a análise lógica vai indicar-nos quais os procedimentos corretos a formular e as regras a seguir, tornando-se no nosso método para iniciar a forma do percurso, que exatamente por ser forma é que pode substituir os termos das proposições da linguagem, visando testar os resultados aceites pelas teorias e acima de tudo visando a inovação e singularidade do ato criativo, aquele que é assinado pelo conceito, para dizer o enunciado e o mostrar como um devir.

O que devem diálogo do pensamento. Aquele devir em que o pensar é dominado pelo conceito, para ser mais potente e potencialmente elevar o pensamento para a conceção da sua imagem. Para o lugar onde a reflexão intelectual coincide com a reflexão espiritual, para o lugar de Mark Rothko, onde a arte é pensamento e o pensamento é filosofia. Para o lugar onde as conceções do pensar passam de reflexões filosóficas para outras reflexões, para na passagem serem representações de conceitos²⁰, articulações e cruzamentos de várias práticas discursivas, tendo como entrada concetual o mito, constituindo este, o paradigma de todas as passagens do pensamento de Mark Rothko, o seu *passamento mítico*.

O que nos permite analisar a estética rothkoniana a partir dos seus escritos e entrevistas, bem como da polémica em que ele se envolveu, quer dizer, do seu pensamento no retorno ao primitivismo, onde o impulso mítico é conceito, estrategicamente pensamento e representação e claramente passagem. A passagem que nos interessa apreender como estratégia, pois ela é o elemento identificativo do nosso

¹⁹ Os conceitos filosóficos e a religião de Mark Rothko.

²⁰ Os que foram trazidos do passado e os que se formaram no devir.

filosofar, o que permite contemplar a teoria,²¹ deste sistema de pensamento de Mark Rothko.

Um pensar que é sujeito de reflexão, e também forma de representação, para neste desdobramento provocar o outro pensamento, e duplamente, porque também ele é representação. O nosso representar, o que incarnou deste maneira o sujeito de reflexão e simultaneamente o diálogo discursivo, o que possibilitou a intersubjetividade de comunicação. O possível para a apreensão das três figuras da filosofia, as que tendem para o conceito²², concetualizando ao mesmo tempo, o problema do nosso filosofar. Quer dizer, do lugar onde os conceitos são consistentes e a nossa estratégia também, pois triplamente assentam na unidade e na coerência das mesmas vivências²³ – a representação do pensamento, filosoficamente pictórica. Exactamente o lugar análogo, onde o pensamento habita com a experiência, tendo na origem a experimentação do ato de pensar a arte como conceito de criação.

Mas criativamente também apreendemos outra estratégia, metodologicamente falando, que se desenvolveu espaço/temporalmente em várias dimensões, aquelas que decorreram na passagem dos seminários, ao apreendermos cada etapa de cada comunicação.

Neste sentido o nosso ensaio desenvolveu-se tendo como dimensão primeira o discurso de cada Professor, a dimensão a que chamamos de comunicação ativa, e que englobou três partes;

- primeira, assistimos rigorosamente a todas as aulas dos seminários, independentemente dos Professores que as lecionaram,
- segunda, apreendemos através da escuta de todos os diálogos,
- terceira, aprendemos igualmente através da escrita de todas as interseções dialogantes, bem como das investigações efetuadas neste contexto, as que implicaram novas abordagens para novos conteúdos científicos.

²¹ No sentido da *theoria* grega, a teoria da contemplação.

²² Contemplação, sujeito de reflexão e intersubjetividade de comunicação, são segundo Deleuze/Guattari as três Figuras da Filosofia, as únicas que tendem para o conceito.

²³ A arte tem a singularidade de possuir as mesmas vivências.

A outra dimensão, a que chamamos dimensão projetiva é a nossa participação interativa nos seminários. Apresentamos o “O Projeto de Tese”, quer a nível da dimensão comunicativa de oralidade – explanação verbal – quer a nível da dimensão escrita, com a entrega do mesmo, onde se visava “Uma Abordagem Panorâmica”, das várias dimensões a desenvolver neste Projeto, explicitando igualmente o nome da Tese e metodologicamente a ideia a percorrer, indicando alguns objetivos, bem como os métodos de pesquisa bibliográfica. Obviamente que um Projeto de Tese nunca pode ser rígido, na medida em que vamos apreendendo novos conteúdos filosófico/linguísticos e artísticos, vamos pesquisando cientificamente novas apreensões, registando bi e tridimensionalmente todas as instâncias, para acumular diálogos no pensamento, com os pensamentos de outros autores, para que no percurso espaço/temporal eles dialoguem com o nosso pensar, e desta forma, enformem as “figuras” da nossa “Biblioteca”²⁴, para que com estes ensinamentos possamos estabelecer os diálogos enriquecedores com o nosso Orientador, que tanto nos ensina, e que enforma também, uma das “figuras”.

Ensinamentos que enriquecem o processo do discurso, que tem que ser permeável e original, para receber todas as origens das abordagens. Nesta dimensão, incluímos ainda a nossa dimensão trajetiva. A apresentação do trajecto multimédia (audiovisual), acompanhado de intervenção teórica explicativa sobre a obra de - ”Mark Rothko: 1936 - 1970” - com música de Morton Feldman composta especialmente para a Capela de Rothko, em 1971, após a sua morte, que decorreu em 1970.

Uma tripla apresentação de mostra. Mostrou as principais obras do artista, passando por todas as fases da sua criatividade, para neste passar exibir os vários sistemas de representação e as várias passagens dos seus devires²⁵, os devires-Rothko, apreendidos em Deleuze e Guattari, designadamente: devir intenso, devir animal e devir imperceptível.

Devires determinantes na estruturação lógica da obra de Mark Rothko, a saber:

²⁴ MESCHONNIC, Henri, 1985, *Les états de la poétique ?* Presses Universitaires de France, p. 9. «La bibliothèque est une figure des figures de l'inachèvement. Celui du sujet, puisque son aventure transforme les mots imprimés en marges de sa propre écriture». Conceito que empregaremos posteriormente, na medida em que, este conceito, nos interessa para o desenvolvimento do nosso raciocínio.

²⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 98. Apreendemos filosoficamente os conceitos de devir: devir intenso, devir animal e devir imperceptível, deste autor, porque nos parecem os mais apropriados para enformar os devires da obra de Mark Rothko.

Devir intenso, com a passagem de um sistema fechado – com predomínio de esboços múltiplos, desenhos, pinturas e exercícios de estudos de cor, utilizando técnicas e materiais diversos e ainda com influências marcadas de diferentes artistas, como por exemplo, Max Weber, um dos pioneiros do movimento moderno nos Estados Unidos, que além da obra, muito contribuiu teoricamente para influenciar Rothko, com a publicação do seu livro²⁶ e posteriormente Milton Avery e Gottlieb, entre outros. Desta fase não apresentaremos nenhuma imagem, apresentaremos da fase seguinte, da que passou para um devir de sistema aberto, com predominância igualmente da figura humana, mas onde as primeiras formas desenvolvidas são já um repertório individual, muito intimista, codificado pictoricamente em formas familiares íntimas, com as cores das suas vivências, o que confere à conformação volumétrica das figuras, uma aparência expressivamente enigmática, mostrando no campo perceptivo da imagem, apontes e definições com contornos assinalados de tons quentes fortes, dando a ver, vermelhos de várias dimensões e intensidades afetivas, que contrastam com pequenas zonas de tons frios, como os azuis e violetas, fazendo desta escala cromática de luz-cor, uma intermitência visual de frequência fantasmagórica, ao revelar no quadro, destacadamente e em primeiro plano, as encarnações do seu sentimento, como a imagem nomeada do seu devir-criança, a que nomeia expressivamente o seu mundo como mostraçã, para se mostrar duplamente, imagem e enigma, na medida em que concentra no mesmo campo perceptivo as duas imagens-chave; imagem-fantasma e imagem-sintoma, segundo Didi-Huberman,

“O sintoma é um acontecimento critico, numa singularidade, numa intrusão, mas ele é ao mesmo tempo, o pôr em obra duma estrutura significativa, um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de maneira que o sentido só advém como enigma, ou *fenómeno-índice*”²⁷.

²⁶ COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “Max Weber, un judío ruso [como Rothko e Gottlieb], publicó el libro Weber Ensayos sobre Arte, en 1916”.

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, *Phasmes. Essais sur l'Apparition*. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 307, “le symptôme est un événement critique, une singularité, une intrusion, mais il est en même temps la mise en œuvre d’une structure signifiante, un système que l’événement a pour charge de faire surgir, mais *partiellement, contradictoirement*, de façon que le sens n’advienne que comme énigme ou *phénomène-indice*...”, e remete para HEIDEGGER, *L'être et le Temps* (1927). “On entend par là des événements corporels qui se manifestent et qui, dans et par leurs manifestation, «indiquent» quelque chose qui *ne se manifeste pas* lui-même. L’apparition de tels événements, leur manifestation, marche de pair avec l’existence de troubles qui ne se manifestent pas eux-mêmes. Le phénomène, comme phénomène-indice de quelque chose, ne signifie donc *pas* simplement: ce que si manifeste soi-même, mais l’annonce de quelque chose qui ne se manifeste pas par quelque chose qui se manifeste. Etre

Esta imagem é fantasmagórica e sintomaticamente um “paradoxo de visibilidade”²⁸. Não é a pintura que se realiza em Mark Rothko, é Mark Rothko que se realiza na pintura. Há uma passagem da atitude imaginante para a atitude realizante, através da ligação entre o que aconteceu e entre a estrutura acontecida, para que ao estruturar a construção aconteçam as figuras e figure construtivamente um acontecimento, o que se mostra no que se “supõe uma tal «simultaneidade contraditória e plasticamente figurada»”²⁹. Figurada ontologicamente como cor encarnada, para ser apreendida perceptiveiramente, no sentido de sintoma, isto é, apreendida como “*um outro estado da pintura* no sistema representativo do quadro”³⁰, onde casa e vestido, determinam trágica e onticamente as duas estruturas significantes da imagem, as que surgem nomeadas como as que tornam possíveis as adaptações.

Os vestidos para as figuras para que estas se tornem “a aptidão do universo” como nos dizem (Deleuze /Guattari, 1992, p. 164), e a casa como suporte das figuras e dessa adaptação, porque ao encontrar-se na construção, e duplamente, encontra-se no quadro e na arquitectura, e a arquitectura é a casa – a imagem, como referem os autores. “A arte começa não com a carne, mas com a casa; eis porque a arquitectura é a primeira das artes”³¹.

Uma forma de homenagem à sua mãe e irmã, que reflete não só a comunhão familiar, mas principalmente a espiritualidade. Um sentimento que perdurará por toda a sua vida e que incarnará em várias dimensões todas as fases da sua pintura. Desta dimensão, escolhemos uma das obras mais paradigmáticas de Rothko nesta fase.

A obra seleccionada, a que atribuiremos a imagem com o número 2, designada “*Cena Rural*”, pintada por Mark Rothko em 1936³², constitui uma das primeiras pinturas, (juntamente com a pintura do seu “Auto-Retrato”, não reproduzido na tese, também pintado em 1936), realizadas com o mesmo tipo de suporte, as mesmas gamas

indiqué par un phénomène-indice, c’est *ne pas se manifester*. Cette négation ne doit néanmoins aucunement être confondue avec la négation privative qui détermine la structure de l’apparence».

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, 1990, *Devant L’image*. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 309, “paradoxe de visibilité”.

²⁹ Idem, p. 309, “suppose une telle «simultanéité contradictoire si plastiquement figurée».

³⁰ Idem, p. 313, “*un autre état de la peinture* dans le système représentatif du tableau”.

³¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 164.

³² *Rural Scene*, c. 1936, óleo sobre tela, 68,5 x 96,8 cm, National Gallery of Art, Washington, Oferta da Fundação Mark Rothko, Inc, 1986, estate no. 3049.34, in: WEISS, Jeffrey, *Mark Rothko*, National Gallery of Washington, New Haven e Londres, Yale University Press, 1998, p. 19.

de tons e as mesmas técnicas pictóricas; óleo, temperas e gema de ovo como aglutinante e ao mesmo tempo para dar um aspeto aveludado à imagem, que sendo maravilhosamente pintada com pincéis de pelo de marta, adquiriu perçetivamente no plano da composição o objetivo de Rothko, pintar por sensação, para que a obra no seu devir, deviesse afecto e criasse um conjunto de percepções e de afeções; como memória visual do seu tempo perdido e como causa material da sua desterritorialização de Dvinsky. Drama passado no Leste da Europa, que marcará definitivamente esta casa como transfer da causa, a do corte abrupto que obrigou a sua emigração na infância para os EUA, e se torna causa-matriz. Feito que permitiu que estas duas obras se tornassem nas obras-chave que iniciaram a primeira fase do seu mito, o mito do artista, o que incarna a carne, em que a carne das imagens das figuras é o recetáculo do seu universo, o mundo do seu círculo íntimo, das suas personagens afetivas, o mundo nomeado, o que decorreu espaço/temporalmente até aos anos 1938-1939, e se tornou no horizonte de compreensão da sua obra, uma época que designaremos de arte-real.

O segundo devir, que acentua marcadamente a segunda fase, mediada entre 1940-1947, designado de devir animal, devem passagem para um sistema arqueológico, para neste passar, ser arqueologicamente impulso mítico e se tornar nas suas “ruminações”, como referia Mark Rothko, as que geraram ruminadamente o segundo mito, o mito da humanidade., cuja temática baseada na mitologia grega, é orientação para um universalismo. Experiência que se categorizou por uma fase simbólico/surrealista. A obra considerada de transição para esta etapa é a “Antígona” de 1938, (não reproduzida na tese), cuja representação é já fronteira e limite no espaço e no tempo da cor, ao dimensionar o homem no consciente e inconsciente coletivo, para o dividir em divino e terreno, tornando-a em obra iconográfica, que ao ser alusiva ao mito, como fonte, se torna ainda representação, mas atemporal, ao comunicar universalmente “o equivalente pictórico do conhecimento do homem e da sua nova consciência como ser mais complexo”³³. Também comunicando as mesmas dimensões humanas, selecionamos como figuração para ilustrar esta fase da pintura de Mark Rothko, o quadro “Sem título”³⁴ pintado a óleo sobre tela datado de 1941-42.

³³ ROTHKO, Mark, *em carta ao jornal New York Times*, de 8 de Julho de 1945, in: ROTHKO, Mark, *Paredes de Luz*, Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro 2004, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, 2004, p. 54, “o equivalente pictórico del conocimiento del hombre y de su nueva conciencia como ser más complejo”.

³⁴ Quadro “*Untitled*”, 1941-1942, óleo sobre tela, 76 x 91.3 cm, National Gallery of Art, Washington, Oferta da Fundação Mark Rothko, Inc, 1986, estate no.3082.39, in WEISS, Jeffrey, 1988, *Mark Rothko*, National Gallery of Washington, New Haven e Londres, Yale University Press, p.39.

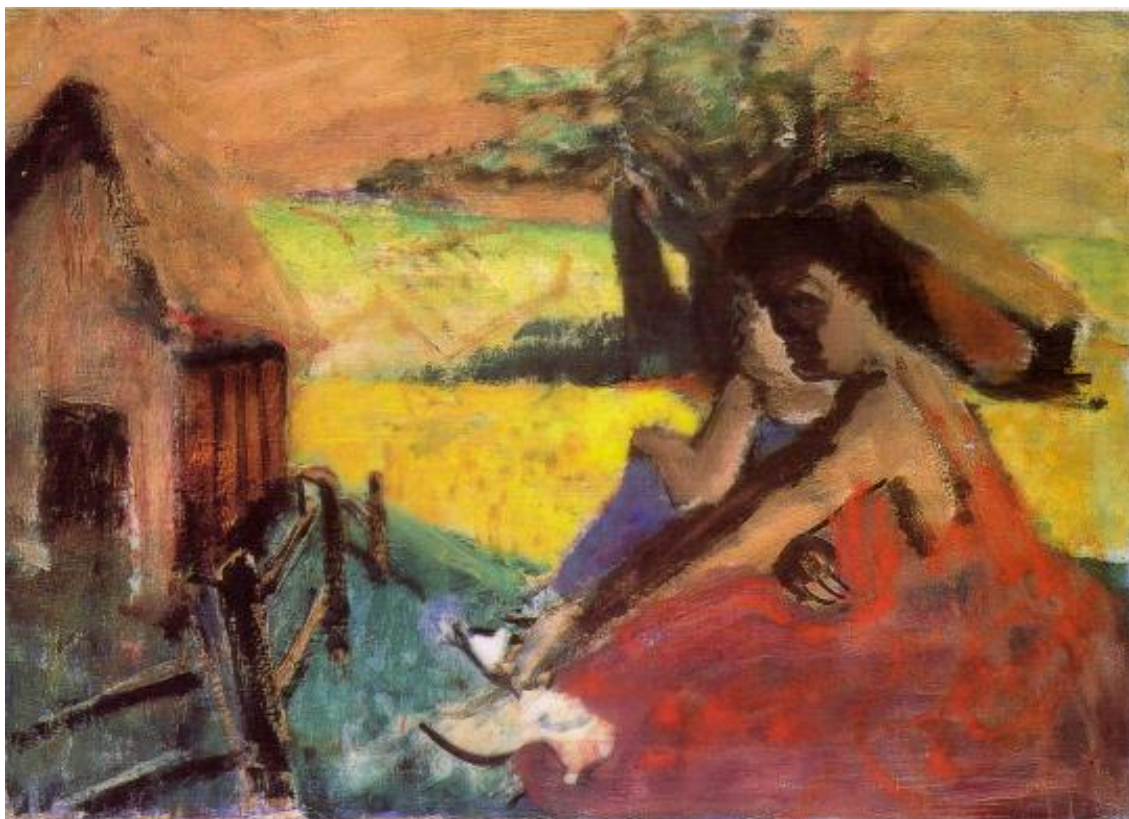


Imagem nº 2

Este quadro retrata o mito do sofrimento humano, que desde sempre é intemporal na história da humanidade. As figuras e os lugares apresentados e representados na tela, dispõem-se fragmentariamente em gavetas arqueológicas, com a distorção dos mitos clássicos, que se apresentam agora, em massas dramáticas de cores fortes, com predominância dos tons vermelhos, incarnados formal e corporalmente pelo desenhar dos seus contornos, que ao serem sublinhados a preto, acentuam ainda mais a dramaticidade do corpo humano na sua divisão mítica e pictórica. Como contraste e contrapeso plástico, Rothko inseriu no quadro grandes porções compositivas de cor, em massas brancas evanescentes, para engendrar e dar-a-ver, pictural e violentamente contornos contorcidos e mutilados³⁵, que desta forma amalgam o representar da simbologia para a elevarem a outra dimensão mítica, onde a desfiguração das carnes funciona já como uma ultrapassagem do tempo da sua visão do mito, para este se tornar num outro signo, o do mito da atualidade, onde a carne já está fora da morada atual e onde a figura já não é a figuração do seu universo, mas sim a do universo coletivo e global. O universo que configura a contemporaneidade do princípio do século, e que afeta dramaticamente Rothko, impelindo-o para uma mudança radical do seu conceito de pintura em particular e do seu conceito de arte em geral, ao perspetivar horizontalmente as carnes transfiguradas, como se arrastasse no tempo os restos mortais da humanidade, para nesse acto imortalizar pictoricamente a brutalidade destas ações. Deste modo, pinta todo o fundo do espaço do quadro simbólica e miticamente em sangue, como mostra da carnação efetuada, que aparece fantasmagoricamente saída deste espaço incarnado, para se mostrar em branco e como mostra, revelar uma incarnação ontológica do drama humano.

Esta mudança na pintura e na temática, embora ainda surja como indício a figuração humana, é já uma forte indicação para as evidências das futuras formas em séries, onde aparecem criativamente telas com cortes de cores que seccionam a pintura em tons fortes que contrastam entre si, dando realce às diferenciadas bandas/tiras espaciais que compositivamente organizam as proporções métricas dos quadros para anunciarem a nova fase de Rothko. O período artístico que designaremos de arte-configuração.

³⁵ Extracto de notas tomadas numa conferência de Mark Rothko no Instituto Pratt, publicadas num artigo de Dore Ashton no *New York Times* em 31 de Outubro de 1958, in: ROTHKO, Mark, 1987-1988, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s.p., “Con verdadero disgusto pude comprobar que la figura no servía a mis propósitos... Pero llegó un tiempo en que ninguno de nosotros pudo hacer uso de la figura sin mutilarla”.



Imagem nº 3

O terceiro devir, o devir impercetível, determina a passagem do mito da humanidade para o mito da criação, passando concetualmente por outras estruturas formais na representação, ao eleger simbolicamente a cor como meio de mediação para dar a ver o universo do seu devir, o que devem perceto, e que percertivamente passa para o mito da universalidade. Este mito, pensado até ao limite por Mark Rothko, torna-se na entrada concetual como passagem limiar da Terra para o Céu. Passa de portais a portas e de portas a entradas, e de entradas a passagens, para ao entrar, *divisionar* o Ser e este ser entranhadamente a passagem espiritual, a que passadamente abre para o infinito, onde a Linha de Terra é a fronteira de horizonte e passagem para a sua essência. Estes pensares, dimensionam expressivamente o inconsciente³⁶ de Rothko, iluminando a representação interiormente, como a luz que se movimenta no sentido de reapropriação do novo pensar, como uma procura para definir o seu próprio estilo onde a figuração dá lugar “à eliminação de todos os obstáculos interpostos entre o pintor e a ideia, e entre a ideia e o observador”³⁷, para devir na claridade, em luz.

Mudança estratégica no pensamento de Rothko que apreende agora as coordenadas imateriais do novo mito, as que incarnam o retângulo³⁸ como forma e como passagem da sua visão espiritual interior, para a construção, porque entradamente a forma retangular abre em altura para o infinito, para nesta infinitude passar e reter as coordenadas axiais de uma outra visão espiritual, a que no seu devir-traço se torna fundamental como traço e passagem para a representação, porque se apresenta em devires como a manifestação máxima de ser cor, onde o devir-vermelho atinge o ponto máximo de vida, na imagem que seleccionamos. Quadro “Vermelho claro sobre Negro”³⁹ de Mark Rothko, realizado a óleo sobre tela e datado de 1956, que encarna o pensar, para no pensamento se saturar de cor, ontologicamente, e na saturação devir-negro, mas um negro interior, incorporado, que para se mostrar exteriormente se visa e

³⁶ CLÉMENT, Élisabeth, et alii, 1997, *Dicionário Prático de Filosofia de A a Z, Pratique de La Philosophie*, Trad. Textos e Letras, Lisboa, Terramar, p. 197. O inconsciente, “é o resultado da história do sujeito e é o sujeito – e só ele – que, pelo trabalho analítico, pode apreender-lhe o sentido e apropriar-se dele. É este movimento de reapropriação que é traduzido na fórmula de Freud”.

³⁷ ROTHKO, Mark, in: *Tiger's Eye*, n.º 9, Outubro de 1949, p. 114, in: ROTHKO, Mark, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, 1987 – 1988, s/p., “la eliminación de todos los obstáculos que puedan surgir entre el pintor y su idea y entre la idea y el observador”.

³⁸ WEBER, Max. *Ensayos sobre Arte*, 1916 in Catálogo Mark Rothko, Fundación Juan March, 23 Septiembre 1987, s/p. “A imaginação ou concepção de uma composição de formas ou de uma particular gama de cor em um rectângulo dado, não é questão de médios, mas sim uma visão espiritual interior”.

³⁹ Quadro “Vermelho claro sobre Negro”, 1957, óleo sobre tela, 232,7 x 152,7 cm, in: ROTHKO, Mark, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, 1987 – 1988, s/p.



Imagem nº 4

se adentra na sua densidade lumínica de cor, advindo potência máxima como meio incarnado.

Esta é outra imagem-chave de todo o seu devir, é o devir-imagem, que se adentra como prenúncia dos seus «pórticos», «janelas» e «linhas de horizonte», ao registrar a questão da proximidade e da distância e o modo de pensar e dar a ver a questão da habitabilidade da Terra, que passa pela instalação na cor, inscrevendo a sua linguagem na própria traça, no traço do seu caminho e no traçado do seu devir-vida, que advém para o devir-morte, representado. Isto é, faz a passagem do “devir-sintoma” para o “devir-fantasma”, mas ôntica e ontologicamente, na medida em que todos os entes finalizam no negro, que presentifica a sua representação como o mensageiro do lugar, o que inscreveu silenciosa e tragicamente a cor vermelha na relação com o todo preto da forma e do lugar, tornando-se Mark Rothko.

É uma absorção de cor absoluta que atua como uma predestinação, à qual ele se refere constantemente dizendo: “a única coisa séria é a morte. Nada de outro se prende ao sério”⁴⁰. Este meio de luz-cor, constitui a terceira etapa da sua obra, onde onticamente estes entes definem o seu alfabeto colorido⁴¹. Esta conceção é a última passagem, a que passa e criva todos os mitos, onde Mark Rothko dá a ver não só o espírito do mito imemoriável, o de todos os tempos, mas acima de tudo o mito do drama da tragédia humana, na sua própria condição e no seu coletivo universal, transportando-nos para uma solenidade como “a solenidade das pedras de Stonehenge”⁴², onde a visão se abre para uma abertura de “um Caosmos” (Deleuze/Guattari 1992, p. 179), e a imagem epifanicamente carne da abstração, se funde no lugar, espiritualmente.

Uma tragédia que passa mitologicamente do mito do artista, para o mito da espécie humana, que por sua vez reenvia para o mito da criação, aquele que criativamente inclui o mito que está representado na sua Capela Ecuménica, que ao ser criador, é devir contemporâneo, é uma diferente entrada na contemporaneidade, a que entra espiritualmente e se mostra, para mostrar que o que é “contemporâneo é o

⁴⁰ ISHAGHPOUR, Youssef, 2003, *Rothko - Une absence d'image: lumière de la couleur*. Farrago, Tours, Éditions Léo Scheer, p. 50, “La seule chose sérieuse c'est la mort. Rien d'autre n'est à prendre au sérieux”.

⁴¹ Esta imagem conjuntamente com as seis imagens e a imagem da Instalação da Capela Ecuménica de Rothko, que selecionamos para ilustrar este Tese, constituem as imagens-chave do seu alfabeto colorido.

⁴² SCULLY, Sean, 1999, *Mark Rothko Corps de Lumière*. Traduit de l'anglais par Patrice Cotensin, envois L'ÉCHOPPE, p. 8. «La solennité des pierres de Stonehenge».

inatural”⁴³, o que apreende todos os devires dos seus sistemas do representar, onde a figura humana esteve sempre presente em todas as suas aptidões dimensionais, porque como nos refere (Deleuze/Guattari, 1992, p.173), “a figura é aptidão de universo”, a que se instalou na inaturalidade, para se inscrever em todas as grandezas qualitativas e estas dimensionarem o mito, o que foi considerado no tempo para no espaço ser abstração, e abstratamente impregnar o pensamento de Mark Rothko.

A dimensão que Rothko considera quando diz que:

“abstrair consiste na transposição do fenómeno observado em terminus finais, mais claros, mais evocativos, de uma maneira orgânica, dado que a intrínseca natureza da arte está na abstração, é simplesmente lógico prosseguir abstraindo sem medo, até ao fim lógico” (...) “a abstracção como uma figura da linguagem abre a mente inconsciente e permite que a verdade emerga”⁴⁴.

A verdade espiritual, a sua verdade, a que enforma a sua essência⁴⁵ e que humanamente foi passagem concetual para abstratamente ser arte, como nos citam Deleuze/Guattari, quando afirmam: “A arte abstrata e em seguida a arte concetual colocam directamente a questão que atravessa toda a pintura – a sua relação com o conceito, a sua relação com a função”⁴⁶. Relacionam o território com os traços da expressão, para expressivamente estes traçarem a nova cartografia, já só imagem, a que se ajusta como cor flutuante, para se apreender e apresentar pura, constituindo a nova linguagem nas grandes superfícies, as da intimidade, em que verticais e horizontais se interseitam, nas linhas de fuga, nas medidas antropométricas e na linha do pensar, ao

⁴³ AGAMBEN, Giorgio, 2008, *Qu'est-ce que le contemporain?* Éditions Payot & Rivages, p. 8. “Le contemporain est l'inactuel”. Indicação do pensar dada pela primeira vez por Friedrich Nietzsche, que Mark Rothko apreendeu, através deste conceito, na apreensão do seu pensamento mitológico.

⁴⁴ COMPTON, Michael, 1987- 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988. Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

⁴⁵ CLÉMENT, Élisabeth, et alii, 1999, *Dicionário Prático de Filosofia de A a Z, Pratique de La Philosophie*, Trad. Textos e Letras, Lisboa, Terramar, (1997), ps. 129 e 130, “Essência – etim.: latim *essentia*, de *esse*, «ser», tradução do grego *ousia*. (...) Buscar a essência de um ser, é procurar o que constitui a sua própria natureza.” É neste sentido que empregamos filosoficamente a palavra essência, indo de encontro aos “Termos de significado próprio: conceito, ideia, substância”.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 162. Um questionamento que também atravessa toda a arte de Mark Rothko.

negarem a forma do ser, para serem a inclinação pictural, a que restitui o meio, o da passagem mais abstrata, no caminhar para o expressionismo abstrato⁴⁷.

Um caminho que radicalizou as estruturas para expressivamente serem passagem para a nova abertura do espaço através da cor e da correspondente sublimação do mito, cuja expressão máxima e espiritual, é atingida na obra última – a Capela Ecuménica de Rothko, e nas duas obras seguintes “Sem título”, que referenciamos e que desenvolveremos no capítulo III.

Fase extensional no tempo que medeia aproximadamente entre 1948-1949 até 1970, término da sua forma. Período este que designaremos de *arte-mundo*.

Três grandes períodos que consideramos na obra de Mark Rothko, e que nos permitem perscrutarem filosófica, estética e pictoricamente o desenho do pensamento dos seus devires, todos os que devieram traçado. Traçados esses, que também se expressaram na passagem trajetiva, constituindo deste modo, junto com as outras dimensões a primeira parte do território da nossa investigação, que esperamos venha a ter um ganho de inteligibilidade na visualização do território da nova linguagem, a que constrói as outras partes do nosso ensaio para a conclusão desta Tese.

⁴⁷ WICK, Oliver, 2004, *Las Salas Rothko o las Capillas Temporales*, in: ROTHKO, Mark, *Paredes de Luz*, Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro 2004, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, p. 11. “Mark Rothko figura hoy entre los grandes pioneros del arte americano de la posguerra y, junto a Barnett Newman y Jackson Pollock, es considerado uno de los principales representantes del expresionismo abstracto.”, “Mark Rothko figura hoje entre os grandes pioneiros da arte americana da pós-guerra, e juntamente com Barnett Newman e Jackson Pollock, é considerado um dos principais representantes do expressionismo abstracto”.

Estando a investigação num momento essencial do seu desenvolvimento último, precisamos de toda a inteligibilidade para a sua construção, uma construção já iniciada anteriormente com todas as perscrutações efetuadas, que continua agora com a redação e a conclusão da Tese de doutoramento. Uma abordagem que permite como refere Bragança de Miranda ... “ ver a totalidade do espaço, mas também a totalidade do tempo”⁴⁸, na obra paradigmática de Rothko, que agora centra uma pesquisa científica rigorosa, a qual ganhou metodologicamente forma, a forma aqui exposta no edificar desta análise sistemática, cujo levantamento exaustivo da bibliografia do autor, cruza as investigações dos dados recolhidos com o método cronológico que se esquematizou para melhor compreensão da estrutura da tese, a saber:

Procedeu-se a uma série de investigações cruzadas sobre as maneiras como a obra do pintor Mark Rothko se relaciona com as artes contemporâneas, determinando qual o papel da Arte e o lugar na Arte na modernidade, em que Rothko opera uma radicalização da representação e surge como revelador de uma mudança essencial – a transfiguração do aspeto da Terra depois da crise medieval, o que não deixa de ter efeitos metafísicos, estéticos e políticos, sendo revelador igualmente, dos limites da nossa relação com o real e de certa maneira da construção humana, bem como dos fundamentos em que esta se apoia: Terra e Carne

Parte-se de uma confrontação da estética Rothkoniana, através da análise dos seus escritos; livros, entrevistas e textos, para apreender os argumentos filosóficos que percorrem os territórios concetuais. Alargando esta dimensão geoesteticamente, mostra-se que a obra pictural de Rothko, tem como suporte estrutural uma viragem de natureza mítica e geoestética., o que complica internamente a sua representação, sem a poder abolir inteiramente. É o conceito de mito que permitiu descrever os diversos modos da representação em termos concetuais, cindindo a própria representação. Recorrendo-se a uma série de imagens-chave do gesto rothkoniano, estas, permitiram perscrutar a passagem da representação para a apresentação, ou seja, a emergência do tempo mítico, que, deste modo, surge como uma refundação artística do mundo.

³⁹ BRAGANÇA de Miranda, J.A., 2008, *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Limitada. 1ª Edição, Lisboa, p. 46.

Concomitantemente, são propostos uma série de novos conceitos analíticos como sejam: as estratégias de nomeação do espaço, a construção, o esquema gráfico das suas cores, enquanto edificação originária do seu alfabeto cromático, a densidade ontológica da cor em Rothko que rege o pulsar da origem no ritmo da representação (primeira fase da obra), mediado ontologicamente através da cor e do mito (nas fases subsequentes), para dar a ver (na última fase) a passagem mais radical para uma cor antes do tempo, puro ritmo e potência do pulsar. Não se está a tratar de um tempo físico ou histórico, mas da origem do próprio tempo, como ultrapassagem de todas as temporalidades, incluída a da representação. A interrogação radical da cor acaba por constituir a interrogação do ser, da própria humanidade e o seu confronto com o vazio da origem.

Conjuntamente como já referimos, procedeu-se ao confronto dialogante da Obra de Romy castro com a Obra de Mark Rothko, implicando uma afinidade e uma diferenciação. Desse confronto espera-se um contributo para o pensamento da arte na contemporaneidade. Aquilo que em Rothko era o “inconsciente”, marcado pelo mito e teologia, pela delimitação da linha de horizonte, bem clássica, se repararmos bem, e acima de tudo pela sua verticalidade marcadamente teológica, Sabe-se bem como a oposição alto-baixo determinou a arte e o pensamento ocidental. Na “A Terra como Acontecimento” é o material que é profundamente radicalizado, bem como a lógica concetual, a qual é preferentemente circular, sem orientação absoluta, e incompleta, o que implica uma outra visão da “abertura”/fecho, tão essencial na obra de Rothko.

Seguidamente far-se-á uma radicalização da estratégia filosófica/pictórica da obra de Mark Rothko, pelo Projeto “A Terra como Acontecimento” de Romy Castro.

Na realidade a obra de Mark Rothko tem sido sempre uma permanente inquietação, ao longo do tempo, ao ponto de aproximar teoricamente o nosso pensamento e similarmente a nossa estratégia pictórica.

Mas se inicialmente a sua obra, que se inscreve visualmente no nosso campo de experiências, por escapar à condição de coisa, de substrato físico, de matéria a que toda a obra de arte no domínio pictórico parece condenada para sobreviver ao olhar, sem que, por essa recusa da materialidade, se refugiasse na abstração de uma forma, ou de um sentido, o que caracteriza a arte concetual, por outro lado, parece-nos que existe nessa dupla recusa de materialidade e concetualidade, o desenhar de um novo conceito de devir-matéria-cor em arte, dimensionando originalmente e originariamente, o que nos atrai.

Foram exatamente estas novas concetualidades filosóficas e pictóricas, que nos aproximaram em certo grau, da dimensão estratégica Rothkoniana, principalmente no desenvolvimento pictórico da nossa primeira etapa, que designamos de “Negritades”, decorrida no período entre 1986/1990, onde dimensionamos verticalmente diptícos de grandes extensões, pintados matericamente em negros e em ouros enegrecidos, quase sem espessura, mas com a integração de partículas vítreas cilíndricas, de reduzidas dimensões, que dimensionavam e refratavam a luz da matéria, em ondulações lumínicas cintilantes, para na movimentação as apreender e as diferenciar em grandezas espaciais intermitentes, acentuando ainda mais, o corte horizontal, pintado em branco, que operado por uma “Linha de Terra”, fazia a divisão de um horizonte de Terra/Céu, enegrecido densamente pelo preto da matéria-cor, realçando abruptamente a opacidade da Terra.

Neste sentido, partilhamos da mesma experiência originária do lugar – tendo a natureza da Terra como modelo de contemplação filosófica, admirada na sua claridade de nome grego – *Physis*, ao criar espacial e picturalmente uma memória inicial desta, análoga, através das dimensões de proximidade e de afastamento, que tinham como perspectiva de elevação a verticalidade do suporte físico –a tela, e como perspectiva atmosférica da matéria – a cor, delimitada em linha de horizonte, ou linha de Terra, para mostrar uma abertura de horizonte, onde o aparecimento de Terra/Céu, é o conceito do Mito de Abertura, o que passa do local para o global.

Mas, se no desenvolvimento desta primeira etapa pictural existia uma aproximação da sua estratégia, das suas ressonâncias, sendo estas únicas, com o desenvolvimento do nosso processo filosófico/artístico, decidimos radicalizar ainda mais as nossas abordagens, que se foram deslocando dimensionalmente e filosoficamente para uma picturalidade material extrema, principalmente nas últimas fases da nossa obra.

De certa maneira, as ressonâncias Rothkonianas, instauraram um outro processo, no nosso entender, mais teórico, na medida em que continuamos sempre a estudar Rothko, que nunca sai do nosso pensamento.

Assim, enquanto que Rothko quis construir uma noção de mundo, numa verticalidade, dentro de uma certa mística Heideggeriana, tendo como inconsciente um fundo teológico, que influencia a sua geoestética e a sobrevivência mítica da sua arte, o que de certa maneira marca excessivamente a sua pintura, nós funcionamos bem

sem a parte teológica e sem a noção de mundo na nossa obra, porque a modernidade é aceitar uma certa errância e uma certa fragilidade do ser.

Como contraponto, diríamos que em Rothko existe uma comensuralidade na sua geoestética, o que acentua historicamente o movimento do seu pulsar, representado antropometricamente por bandas largas de campos de cor, os seus «*Color Field Painting*»⁴⁹, ou como lhe chama Rothko, as “nuvens”, as “nuvens de cor”, que intersejam a verticalidade das telas, das suas “coisas”, para se distribuírem horizontalmente no campo visual, criando umas intermitências de vazio, nas aberturas de linha Terra-Céu. Inversamente, nós radicalizamos a geoestética que Rothko empreendeu.

No nosso Projeto “A Terra como Acontecimento”, a dimensão dominante da “Terra” perspectiva a trajetória, criando uma memória dinâmica da Terra negra como elemento circular, que embora se transcenda desmesuradamente, na sua singularidade, ainda está inscrita na “quadratura” da habitabilidade, dando-a a ver à distância.

A “Terra” na sua volumetria nunca cabe no *frame*, ela excede-nos matéria e visualmente ao apreender uma geoestética pós especulativa, que associa a matéria original, respeitando a sua pulsação originária, para a dar-a-ver em imagem “estelar”, como uma nova experiência originária da Terra, que nos maravilha igualmente em arte, e nos faz transportar para outras visões da Terra, geoesteticamente arcaicas, para um recuo histórico, onde a Terra é ainda primitiva, ou melhor, como refere Bragança de Miranda, para um recuo, onde, “A arte de Romy Castro alia a pós-história à pré.história”⁵⁰, mostrando que a matéria absoluta da Terra, é o pensamento, como também menciona o autor.

⁴⁹ Rothko não designava os elementos da sua pintura como “campos de cor”, mas sim como “coisas”. Esta atribuição surgiu posteriormente, dada por outro autor.

⁵⁰ CASTRO, Romy, 2012, *A Terra como Acontecimento*. Texto de Bragança de Miranda. In Catálogo da Exposição de Pintura, Vídeo/Instalação, Instituto de Design/Agenda Design. Laboratório da Paisagem, Guimarães Capital Europeia da Cultura. P. 63.

II. A TEORIA ESTÉTICA DE ROTHKO

“Cada época deve construir
de alguma maneira
a sua própria unidade
a partir do que conhece,
caso contrário
a vida não podia continuar”⁵¹.

Mark Rothko

“A filosofia inventa modos de existência
ou possibilidades de vida”⁵².

Nietzsche

Iniciamos esta Tese com uma viagem sobre o pensamento de Mark Rothko, através da análise das suas escrituras⁵³, e selecionamos para abertura deste ensaio, este pensar, não só porque se enquadra no que pretendemos investigar; a criatividade de um pensamento concetual que experiencia operativamente um novo entendimento sobre os espaços limites da Terra⁵⁴, cartografando-os e desvelando-os à luz de uma arte global, ao colocar um conjunto de questões cruciais para a inscrição da Terra na vanguarda artística do século XX, (construindo assim, a sua própria unidade, como refere), mas acima de tudo porque é elucidativo da dimensão do seu percurso, da sua maneira de ser

⁵¹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 97.

⁵² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, 1ª Edição, Lisboa, 1992, p. 66. Os autores remetem para o pensamento de Nietzsche.

⁵³ O conceito de escritura é um conceito que abarca um espectro enorme de significados, podendo ser aplicado a todas as artes. Mas a principal aplicação deste conceito, neste ensaio, é a de questionar a oposição entre teoria e arte, na medida em que neste questionamento a arte advém teoria e a teoria advém estética. Este conceito deriva concetualmente de fragmentário, que é o conceito que compreende estas escrituras como uma expressão autêntica, uma reflexão espiritual, que mostra e orienta a totalidade do seu pensamento, conduzindo-nos para uma espécie de conceito de biblioteca, um conceito vivencial onde cada categoria é uma experimentação.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, p. 77. “A terra não é um elemento entre os outros, reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas serve-se de um ou de outro para desterritorializar o território”.

e de estar no mundo. Um “*criador de mitos*”⁵⁵, para a construção da sua época, que tem como propósito dar a ver o mundo, através da filosofia da sua arte, com novas ordenações espaciais e novas métricas, que criaram outras linguagens, como o próprio autor refere. “É nossa função de artista fazer que o espectador veja o mundo à nossa maneira e não à sua”⁵⁶. E acrescenta: “o propósito da arte em geral é revelar a verdade... criar novos valores para pôr a humanidade frente a frente com um novo acontecimento, uma nova maravilha...”⁵⁷.

É exatamente a visão singular deste acontecimento com novos assentamentos e o fazer da arte uma maravilha, com a originalidade interrogativa expressa em questionamentos contínuos sobre as formas de experimentos dos espaços do mundo e o edificar de novos limites até então desconhecidos na linguagem filosófico/pictórica, que nos inquieta e nos impacta, tornando-se estas linguagens, igualmente, no fio condutor para o nosso questionamento.

Interessa-nos primeiramente compreender o constituir sensível do pensar de Rothko, para que a partir da sua estrutura vivencial se torne legível a constituição da estrutura dos seus livros, das suas entrevistas e dos seus textos. Uma compreensão que nos faça apreender, não todas as escrituras, mas aquelas que consideramos serem as mais relevantes, as que incidem particularmente sobre os conceitos de “*Espaços-tempo Pictóricos*” e que englobam diferentes classes de espaço, bem como as suas significações, divisões e feições e sobre o conceito do “Mito e seus conteúdos,” apreendendo as várias dimensões expressivas, as que são concetualmente abstratas, mas com um sentido ontológico de interpretação, aquele que descreve a “essência” da origem das obras e das suas narrativas, porque só este método⁵⁸ nos pode conduzir para o entendimento do horizonte do seu pensamento e simultaneamente para a interpretação concetual do seu percurso teórico/prático, nesta nova imagem dos espaços da Terra.

⁵⁵ ROTHKO, Mark, *em carta ao jornal New York Times*, de 8 de Julho de 1945, in: ROTHKO, Mark, *Paredes de Luz*, Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro 2004, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, 2004, p. 54.

⁵⁶ COMPTON, Michael, 1987- 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

⁵⁷ Idem, s/p.

⁵⁸ Um método, no sentido hermenêutico de orientação metafísica e ontológica. Uma teoria da interpretação que preserve os escritos de Rothko e nos indique uma estética filosófica de compreensão do mundo artístico.

Neste sentido Rothko indica-nos a direção a seguir com as escolhas do seu pensamento registado nos seus escritos, que elegem o génio grego e o despertar do modernismo do Renascimento.

“Os nossos dois pontos de estudo, são portanto Grécia e o Renascimento, já que nessas duas civilizações encontramos a transição das antigas formas e ideias com as do nosso tempo atual, em uma ordem e direção que é particularmente vivido e revelador para nós. Daí que a nossa linguagem seja o que é e que as nossas formas se tivessem desenvolvido como o fizeram. (...) É especialmente importante assinalar que um conteúdo novo não aparece de maneira espontânea, mas sim que é sempre o resultado de novos acontecimentos plásticos. (...) Portanto, o conteúdo da arte grega mais antigo seguiu sendo substancialmente uma combinação do conteúdo das civilizações da sua época, que era primordialmente egípcio – pois o Egito tinha produzido a síntese contemporânea mais completa (...)”⁵⁹.

Referências de saberes culturais que Rothko ordenou para as capturar no tempo da sua contemporaneidade, com o tempo da filosofia, que é o tempo da abertura do seu caminho. “O tempo filosófico [aquele tempo que] é assim um tempo grandioso de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os sobrepõe numa ordem estratificada” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 55), para se tornarem devires para o seu pensamento e enformação para as suas formas sensíveis. Dimensões que orientam o nosso pensamento para o percurso, porque dimensionalmente nos dão a conhecer, camada a camada, este “*tempo filosófico*”, o tempo que está subjacente a esta nova estética, que Rothko enquanto precursor, procurou desenvolver através dos seus estudos, das suas investigações e do seu construtivismo⁶⁰, e no encontro, apreender também, o pensamento filosófico e criativo de Deleuze, (apesar da maturação do tempo que separa estes dois grandes pensadores), na medida em que “a filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos”, (Deleuze/Guattari,

⁵⁹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editora El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 141.

⁶⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA ?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 14. “O construtivismo exige que toda a criação seja uma construção num plano que lhe dê uma existência autónoma.” « a filosofia é um construtivismo, e o construtivismo tem dois aspetos complementares que diferem por natureza. Criar conceitos e traçar um plano.

1992, p. 12) para enformar as suas “ideias como conceitos filosóficos” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 16), e estas traçarem o plano de imanência. Conceitos esses, que criados, encerram várias dimensões filosófica, estética e pictórica e configuram múltiplas linguagens, abrangendo a contemplação, a reflexão e a comunicação⁶¹, como “as três espécies de universais” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 46), que sendo extensões filosóficas não se separam da História, mas tornam possível a enformação da arte à imagem de uma outra enformação, a que é categorizada espaço/filosoficamente como “um plano de imanência ou de uma imagem do pensamento” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 48), na medida em que este plano “vai ao caos buscar determinações com as quais faz os seus movimentos infinitos ou os seus traços diagramáticos” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 48). E o caos não é mais do que a Terra arcaica e tudo o que ela contém⁶² para as construções que se sedimentam, se renovam e se substituem, ao deslocarem-se no pensamento de Rothko, fazendo deste ato, as renovações para um devir, o que devém o plano de imanência, que se torna no “alicerce de todos os planos” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 55), ao apreender simultaneamente “o que tem de ser pensado e o que não pode ser pensado” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 55), mostrando que Rothko nas suas movimentações incessantes, do infinito para o presente e do presente para o infinito, agarrou “a possibilidade do impossível” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 56), fazendo desta ação “o gesto supremo da filosofia” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 55), ao definir as suas personagens concetuais⁶³ para a construção do conceito, e paradigmaticamente o tornar no seu modelo de pensamento.

Um modelo singular, que embora apoiado em pontos de partida do passado da cultura, encontra-se numa grandeza completamente nova, porque acrescentou outros saberes a um método⁶⁴ totalmente novo, criando novas dimensões para a imagem da

⁶¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 13. “A contemplação, a reflexão, a comunicação não são disciplinas, mas máquinas para constituir Universais em todas as disciplinas”.

⁶² BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2005, “Geografias – imaginário e controlo da Terra”. In *Revista de Comunicação e Linguagem, Espaços*, nºs 34 e 35. Lisboa. Relógio de Água, ps. 13 e 14. «Na questão da Terra está imediatamente presente o destino da “carne”, na sua imensa fragilidade. A carne é de origem terrestre, daí que, em todos os mitos clássicos, o homem emirja da Terra”.

⁶³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Tradução Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 10. “Os conceitos, (...), têm necessidade de personagens concetuais que contribuem para a sua definição».

⁶⁴ O termo método como processo de orientação metodológica, derivado do termo grego *methodos*, indica o caminho para seguir o percurso. Porque é deste modo que se estabelece a relação estreita entre método e racionalidade, constituindo a ligação uma das particularidades da inteligência humana.

filosofia⁶⁵. Exatamente o ponto de partida que precisamos para a nossa investigação filosófica, apreender Rothko, através deste saber, “porque a filosofia divide com a arte a sua preocupação pelas ideias em termos de lógica”⁶⁶, ao preparar o pensamento para “...o ponto singular em que o conceito e a criação se relacionam entre si.” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 17). Relacionamento particular, porque a criação ao ser pertença do conceito, chama para si o questionamento recente da geografia. “A geografia não é apenas física e humana, mas também mental, como a paisagem” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 86). E, sendo paisagem, é potencialmente abertura para a totalidade do cosmos, e para as forças da natureza como “pura potência de figurar, que dá a ver o horizonte onde aparece o visível”⁶⁷. Um sentido que se transforma visivelmente no objeto de estudo discursivo de Rothko, que integrado no conhecimento desta ciência prepara o espaço para as reflexões críticas da estética contemporânea, dado que já como imagem, a geografia estrategicamente responde a outro tipo de discurso a partir dos seus efeitos espacializantes. Quer dizer, prepara a filosofia para receber uma nova ferramenta teórica, que lhe permite questionar-se sobre as suas próprias necessidades e condições epistemológicas e sobre todos os outros questionamentos, vindos das suas investigações – dos lugares longínquos, geográficos, históricos e artísticos, inscritos nos espaços do mundo, de onde provêm os estudos das imagens de Rothko, elevando assim a filosofia e a história para outras dimensões. “A filosofia é uma geo-filosofia, exatamente como a história é uma geo-história, (...)” (Deleuze/Guattari, 1992, p.85). Definições que estabelecem a primazia da geografia sobre a história, porque ao redefinir a filosofia deste modo, como devir, ela “(...) é coexistência de planos, não é sucessão de sistemas” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 55). Mas uma coexistência inovadora que arrasta os pensamentos da Antiguidade Grega e do Renascimento, para o presente, trazendo referenciais “por meio de mitos clássicos e judaico/cristãos”⁶⁸ para a dimensão futura, a que coloca o pensamento na relação direta com a terra, com “a Linha de Terra”⁶⁹ e por sua vez com o território, onde “a altura se traduz em distância e, vertical ou horizontal, orientada como quisermos, esta aqui resta

⁶⁵ Um paradigma nunca se acrescenta a outro, substitui-o e renova-o.

⁶⁶ ROTHKO, Mark. 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 147.

⁶⁷ ROGOZINSKI, Jacob, 1988, *Du Sublime*, L’extrême Contemporain, Collection dirigée par Michel Deguy, Paris, Éditions Belin, p. 181. “Pure puissance de figurer, qui donne à voir l’horizon où paraît le visible».

⁶⁸ COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark, Rothko*. Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

⁶⁹ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines de la Géométrie*, Flammarion, p. 123.

o essencial”⁷⁰, mudando de lugar o paradigma histórico/político, que passa assim, paradigmaticamente, para um “geoestético” com uma extensionalidade para a vertical. Um modo que prepara o terreno reflexivo para o lançamento da imagem de Rothko, aquela que está “aquém do mito [como] a impercetível divisão da imagem” (Bragança de Miranda, 2008, p. 26), e que sendo divisão, abre caminho para o que consideramos ser já não a sua “ideia transcendental,” mas uma noção geográfica transcendente, como ato, que ultrapassa qualquer experiência possível e a transgride, para se confrontar nesta transgressão, com as noções categoriais do espaço do próprio real, que vê assim necessidade de se justificar perante esta transgressão, ao apreender um outro espaço e um outro tempo como formas *à priori* da sensibilidade. Dimensões que evidenciam todos os acontecimentos da sua experiência imagética, os que englobam os conceitos de unidade e de causalidade, conceitos puros do entendimento, que sendo o meio, movimentam o pensar de Rothko para a criação destes fenómenos estéticos/poéticos em imagens.

Assim, a ideia geográfico/estética fundamentada nesta divisibilidade da “Terra” e em conformidade com as suas novas exigências e princípios, converte-se no modelo ontológico de atividade filosófica, estética e artística. Isto é, converte-se na sua condição espacial, ou melhor, no espaço entre, no espaço possibilitante, o que contém “um certo sistema de cérebro” (Deleuze/Guattari, 1980, p. 343), e que acontece no território criativo para enformar a ação/criação, e constituir concetualmente novas plasticidades e configurações espaciais⁷¹, sobre o novo sentido do mundo tornado arte, e sobre a arte do mundo, tornada pensamento visível, designadamente em: arte-real, arte-configuração e arte-mundo.

Três categorias⁷² classificativas e qualitativas, que ordenam, selecionam e enquadram, dentro de um entendimento filosófico/estético, todo o movimento do pensar de Rothko, elevando as suas pinturas qualitativamente para o espaço filosófico/geográfico e as subdividir em ideias sobre a Terra, “...a partir de geografias imaginárias que se revelaram altamente potentes” (Bragança de Miranda, 2005, p. 23). Poder para os conceitos, que advindo globais, incorporam artisticamente os conceitos

⁷⁰ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines de la Géométrie*. Flammarion, p. 123. “La hauteur se traduit en distance, et, verticale ou horizontale, orientée comme on voudra, celle-ci reste l’essentiel».

⁷¹ Neste sentido, as teorizações de Mark Rothko sobre o espaço, já são produzidas com um novo enfoque. São teorizações sensíveis que concebem o espaço não como um espaço absoluto, mas sim como um espaço relativo, questionando a homogeneidade produzida pelo discurso histórico.

⁷² Categorias apreendidas no sentido Kantiano de um conceito *à priori*, de um conceito fundamental do conhecimento para o entendimento qualitativo do mundo.

centrais da sua obra, pois determinam o sentido da passagem para uma outra forma de visão, a que abarca a totalidade do espaço do universo - o compreensível, e nesta ordem, compreende as regras, onde a geografia, apreendida como discurso, criou visualmente uma aberta “poética”⁷³. “Quer dizer, de futuro. Em que ela não faz mais do que participar da aventura da poesia”⁷⁴. Mas esta participação poética, no pensamento-terra é já um *geopensamento*, um devir “geoestético/filosófico”, estratificado em formas mapeadas e coordenado diferenciadamente, no tempo, no espaço e no lugar.

Tripla redefinição concetual, que redefine de novo todos os conceitos de Rothko, que quer elevar a sua pintura ao “nível de intensidade e de emoção da música e da poesia. Ele restabelece assim com aspiração fundamental a *ut pictura poesis*”⁷⁵ que depois da Renascença sustentou a ambição da grande pintura”⁷⁶.

Uma ambição que é profética para Rothko, porque além de ser o seu modo de vida, começa analogamente numa aventura e por uma censura inicial ao âmbito do estatuto do artista, como nos narra Annie Cohen-Solal.

“Se ele principia a sua censura por uma referência ao seu próprio contexto, é para se orientar progressivamente na direção de uma análise do astuto social do artista dentro da história e dentro das culturas, confrontando-se com as respostas dos maiores dos seus precedentes, a começar por Leonardo da Vinci ou Giotto”⁷⁷.

Respostas que penetram inquietantemente em Rothko, de tal forma que ele começa a sua grande investigação.

⁷³ Utilizamos este termo no sentido da teoria poética de Aristóteles, na medida em que este fenómeno, que dominou o âmbito das artes até finais do Renascimento, é muito visível no pensamento e na arte de Rothko, grande admirador do pensar da Grécia antiga.

⁷⁴ MESCHONNIC, Henri, 1985, *Les états de la poétique*, Presses Universitaires de France, Paris, p. 15. «C’est-à-dire d’avenir. En quoi elle ne fait que participer de l’aventure de la poésie».

⁷⁵ Definição do poeta Horácio séc. I d.C. no livro *Poética aos Pisões*.

⁷⁶ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l’art 1934-1969*, Éditions Flammarion, 2005, p.11. Ver artigo de Daniel Arasse, «La solitude de Rothko», *Art Press* n° 241, dezembro, 1988, ps. 27 a 35.

⁷⁷ COHEN-SOLAL, Annie, 2013, *Mark Rothko*. Éditions Actes Sud, Arles, p. 87. «S’il débute sa diatribe par une référence à son propre contexte, c’est pour s’orienter progressivement vers une analyse du statut social de l’artiste dans l’histoire et dans les cultures, se confrontant aux réponses des plus grands de ses prédécesseurs, à commencer par Léonard de Vinci ou Giotto».

“Ele lê e ele escreve avançando para um trabalho arrebatado, habilidoso com as épocas históricas, os espaços geográficos, propondo uma geopolítica da arte antecipadamente (em Bizâncio, no Egito, na Holanda, ou durante a Renascença florentina), deixando brilhar as suas paixões”⁷⁸.

Brilho e conhecimento, ou preferível, conhecimento brilhante, que se traduziu na inscrição universal do seu pensamento que agora vamos perscrutar, através da escuta da estrutura da arte dos seus escritos, expressos como esquema criativo, na ideia de sentimentos.

⁷⁸ COHEN-SOLAL, Annie, 2013, *Mark Rothko*, Éditions Actes Sud, Arles, p. 87. “Il lit et il écrit, se lançant dans un travail forcené, jonglant avec les époques historiques, les espaces géographiques, proposant une géopolitique de l’art avant la lettre (à Byzance, en Égypte, en Hollande, ou durant la Renaissance florentine) et laissant éclater ses passions».

2.2. A ESTÉTICA ROTHKONIANA: ANÁLISE DOS LIVROS, ENTREVISTAS E TEXTOS

“Eu adiro à realidade material do mundo
e à substância das coisas”⁷⁹.

Mark Rothko

“Perceber o espaço pressupõe um processo de abstração.
Assim surge a geometria,
a partir de uma visão abstrata da natureza
e das suas formas.
a conceção do espaço é um produto da mente grega”⁸⁰.

José Jiménez

2.2.1. ESPAÇOS-TEMPO PICTÓRICOS

Como refere Sean Scully, referindo-se ao pensamento de Rothko, este pensar, “mostra-nos de novo quanto as pinturas de Rothko não são abstratas mas são religadas ao mundo, ao menos dentro das suas intenções”⁸¹. Partindo desta base de compreensão e da análise lógica dos pensamentos de Rothko, bem como do funcionamento da sua linguagem, considerado como um sistema de símbolos, pelo próprio artista, começamos pela apreensão concetual das diferentes classes de espaço; os *Espaços-Tempo Pictóricos* em arte, suas significações, divisões e feitura.

Todos estes conceitos geográficos/filosóficos e estético/artísticos representam “diferentes classes de espaço”⁸², quer pictoricamente, quer filosoficamente. “O espaço é a base filosófica de um quadro, e em geral, o seu tratamento estabelece como

⁷⁹ ROTHKO, Mark, Declarações pessoais na Galeria David Potter, Washington, 1945. in: WEISS, Jeffrey, *Mark Rothko*, National Gallery of Washington, New Haven e Londres, Yale University Press, 1998, p. 254. “I adhere to the material reality of the world and the substance of things”.

⁸⁰ JIMÉNEZ, José, « *PENSAR O ESPAÇO* » In *Revista de Comunicação e Linguagem, Espaços*, n.ºs 34 e 35, ps. 11 a 42. Lisboa. Relógio de Água, 2005, p. 45.

⁸¹ SCULLY, Sean, 1999, *MARHK ROTHKO, Corps de lumière*. L'ÉCHOPPE, Paris, p.18.

⁸² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, n.º 22, p. 91.

funcionarão os elementos plásticos dentro do quadro”⁸³. Convocam a sensação e a percepção, espacialmente próprias da pintura, como categorias sensíveis da classe de espaços, tendo como base de unidade a geometria e a visão abstrata, para deste modo classificar e enquadrar os espaços pictóricos e o pensamento, pois só esta classificação, constitutiva desta linguagem, pode estabelecer a relação com o processo de espaço em geral, e com o processo de espaço das formas em particular, distinguindo e compartimentando a pintura, para a subdividir em espaços diferenciais, mas como?

“Qual é a diferença essencial entre a classe de espaços próprios da pintura tátil e o próprio da plasticidade ilusória? E porque chamamos a um tátil e ao outro ilusório? Quer dizer, porque uma classe de espaço na realidade nos dá a sensação de coisas que podem sentir-se com o tacto ao passo que o outro só se pode perceber com a vista, sendo este último tipo de percepção uma função aparentemente especializada ou compartimentada da visão”⁸⁴?

Pensando em Kant apercebemo-nos que esta interrogação de Rothko, sobre as categorias de percepção do espaço na pintura, é uma das condições de possibilidade da noção de experiência de espaço, como forma de exterioridade «em nós». ⁸⁵ Mas esta exterioridade também apreende o conceito Kantiano de desinteresse, na medida em que conduz o olhar desinteressadamente para o espaço visual das obras, que também se dão como dádiva, permitindo nesta doação, visualizar exclusivamente a sua presença sensível, que ao ser limitada ao campo da percepção sensorial, como atitude estética, sobrepõe-se às sensações do recebimento do objeto nas diversas aproximações visuais, sendo mais ampla horizontalmente do que na vertical, pois define a relação que se estabelece entre o sujeito observador e o objeto, e desta forma antecipa através da ideia a memória que possuímos de representação e dos códigos por ela utilizados, recuperando assim, neste ato, a experiência sensível como forma de abertura à receptividade da contemplação. Refletindo sobre a formação sensível destes dois espaços próprios da pintura – porque ao perceber a comunicação, Rothko já a

⁸³ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 89.

⁸⁴ Idem, , p. 91.

⁸⁵ “O espaço como forma de exterioridade não está menos «em nós» do que o tempo como forma de interioridade. («Crítica do quarto paralogismo»)", segundo referem DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, p. 45.

organizou num todo para a ver e deste modo poder estabelecer a comparação a partir do contacto que a presença destas obras estabeleceram categoricamente com o mundo e com o seu mundo – apercebemo-nos que cada categoria de representação tem a ver com a forma como se “referencia diretamente a qualidade abstrata da densidade”⁸⁶. Assim, a participação da percepção, advém igualmente história pessoal e coletiva. Torna-se duplamente inacabada, permitindo a este inacabamento constituir as interpelações permanentes para a sedimentação do conhecimento, porque constituem um dos modos da sua experiência existencial. Mas também, porque este espaço se dirige ao pensamento ao mesmo tempo que aos sentidos, na medida em que, “a pintura é uma linguagem tão natural como o canto ou a palavra. É um método para forjar um traçado visível da nossa experiência visual ou imaginária,...”⁸⁷. Esta lógica visual ou imaginária do espaço e esta coerência formal de raciocínio que Rothko valida aqui, é uma verificação constatada por ele na arte arcaica, quer a nível espaço/formal, quer a nível material, e acrescenta: “dentro desse mundo o olho não tem a primazia da experiência em relação com os sentimentos e com os pensamentos. Ele é somente um elemento da totalidade da experiência”⁸⁸. Experiência também citada por Robert Motherwell na conversa tida com Rothko, no seu atelier, em 21 de abril de 1969, quando ele “sublinha a sua ideia que cada artista deve encontrar a sua própria maneira de produzir qualquer coisa que ele ache «suportável», quer dizer um vetor adequado para a visão”⁸⁹.

Este vetor de adequação visual nasce da própria experiência da pintura, que ao ser tridimensional, chama a visão como percepção, que além de apreender o espaço em três dimensões, perspectiva-o e apreende-o como espaço contínuo e limitado, apreendendo equitativamente os intervalos que nele se situam, mapeando geograficamente os espaços preenchidos por todos os objetos, para situar os seus deslocamentos, que ao serem movimento se visualizam como tácteis ou ilusórios, são como fenómenos, dão a ver o real. Como refere Rothko sobre o espaço táctil, que para simplificar lhe chama ar e está presente entre os objetos e formas no quadro, ele “*aparece* pintado de tal maneira que dá a sensação de um corpo sólido. Quer dizer o ar

⁸⁶ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 86.

⁸⁷ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, p.26.

⁸⁸ Idem, p. 71. Excerto de uma carta de Mark Rothko e Adolph Gottlieb, publicada no New York Times, em 13 de junho de 1943.

⁸⁹ MOTHERWELL, Robert, 2005, *Sur Mark Rothko*. Préface de Dore Ashton. L'ÉCHOPPE, Paris, p. 25.

em uma pintura tátil aparece representado como uma substância mais que como um vazio”⁹⁰. Implicitamente o conceito de vazio anuncia o espaço a vir, o da substância, que tendo por vocação o objeto se torna na essência do seu próprio espaço, para acontecer. Deste modo, Rothko descreve-a em termos de pensamento e multiplica-a em termos de representação. É apreendida como significado filosófico e remete-nos novamente para Kant, quando Rothko cita que este pensamento “ilustra um sistema perfeito com os exemplos que o tempo regularizou”⁹¹. Sistema de conceitos, em que o conceito à *priori* apreende a substância como ideia de permanência do real no tempo, mas qualitativa no espaço. Ou seja, é a categoria de relação que se estabelece com qualidade, entre o pensamento temporal de Rothko e o real, para a perscrutar como entendimento para a representação, constituindo por sua vez este tempo, um sentimento interior de duração, que através da substância, “apanha” o tempo real das coisas para em apresentação dar a ver a sua temporalidade espacial, porquanto esta, como menciona Sartre, é constitutiva da realidade humana, do *Dasein*, do “Ser aí” e da existência humana como presença e abertura ao mundo, como nos diz Heidegger. E Rothko acrescenta:

“Por outra parte, o artista que cria espaços ilusórios está interessado em transmitir a ilusão de aparência. Por isso, e precisamente por querer ser fiel às aparências, não pode dotar o ar de aparência alguma já que um gás não pode visualizar-se. O que temos então é uma aparência de peso para os objetos mesmos e nenhuma para o ar que os rodeia. Em outras palavras, não existe forma de representar a aparência desta substância que impregna tudo”⁹².

Isto acontece porque este modo específico de aparência designa a realidade representada pela arte, uma realidade mais elevada que o mundo das aparências, como nos ensina Aristóteles, onde a percepção não se rege pelas mesmas leis que a percepção da realidade. Assim, desta feição, a aparência que consegue o artista do ilusório é a de coisas movendo-se em um vazio:

⁹⁰ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 91.

⁹¹ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarions, p. 43.

⁹² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 91.

“A única forma em que o ar pode aparecer como um sólido é mediante a introdução de certos gases no quadro. Por isso se utilizam elementos como nuvens, fumo, nevoeiro ou bruma, para dar à atmosfera uma aparência de existência”⁹³.

Esta aparência de existência foi apelidada por Rothko, referenciando a sua pintura, da década do grande formato, finais dos anos 50 e anos 60, de “nuvens” ou “nuvens de cor”. Refere também que existe o método da perspectiva atmosférica, indicando que por meio,

“desta ciência sabemos que a cor de certos objetos se tornam mais cinzentos à medida que retrocedem no espaço. Quer dizer, se pintamos objetos a diversos intervalos espaciais no quadro, podemos supor a existência de ar por causa dos efeitos visíveis que o ar produz nestes objetos”⁹⁴.

Desta maneira, e dentro da “temporalidade visual” das coisas apreendidas no espaço, a diferentes intervalos, podemos considerar filosoficamente o espaço tátil e o espaço ilusório, como espaços paradigmáticos, mas com uma ordem de coexistência divergente, intervalos diferenciado e um encontro no tempo distinto, não se sobrepondo. O espaço tátil, apreende o espaço da geometria euclidiana, que corresponde ao espaço da percepção, sendo a superfície geométrica a essência igualmente do espaço cartesiano. O espaço ilusório apreende esta geometria, mas com uma inovação perspética, a introdução da perspectiva atmosférica. Esta advém meio geométrico das duas realidades espaciais, para interagir entre, criando intervalos, sobre uma ou sobre a outra, constituindo uma sequência de continuidades, ou descontinuidades, que são ou não compatíveis com os espaços citados, mas incompatíveis com a representação paradoxal de Rothko. A inovação teórica da representação do seu real, que tem como função a esfera concetual, não se acrescenta às outras representações, mas substituídas por modelos expressivamente mais simples e mais visionários da sua época, da contemporaneidade do seu tempo, inscrevendo as

⁹³ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, ps. 91 e 92.

⁹⁴ Idem, ps. 91 e 92.

obras no espaço dos artistas, num descontínuo histórico irreversível, aquele que construiu com método os fundamentos da sua metafísica, como a sua unidade e essencial e a sua causalidade de pensamento e de existência, o seu “*Cogito ergo sum*”⁹⁵, onde a arte, tem a “...participação de uma expressão simples de um pensamento complexo”⁹⁶.

Escutemos, a este propósito, o pensar de Rothko:

“A melhor maneira de explicar duas filosofias espaciais divergentes é escolher um exemplo de cada uma que contenha o menor número possível de elementos contraditórios ou comprometedores entre elas. Os processos de arte não são iguais aos da ciência, (...), particularmente se não vemos a ciência como a formulação quantitativa de todos os fenómenos senão no seu estado mais amplo, como a designação coletiva da soma daquelas coisas que o homem afirma conhecer”⁹⁷.

Um conhecimento no sentido epistemológico, que conduz a uma metodologia que abarque uma compreensão no sentido global do pensamento, sobre os espaços das imagens. “Em ocasiões o poeta e o pintor tropeçam com uma metáfora capaz de anteceder verdades que germinaram ao fim de mil anos”⁹⁸. Uma profecia a que Rothko “chamará simplesmente uma efervescência lírica”⁹⁹. Lírica no senso de conter vários géneros conhecidos, incluindo a teoria da literatura, que Rothko apreendeu tão sentidamente na sua leitura em 1940.

“A literatura em questão não se embaraça todos os dias de exatidão: um romance com sucesso traduzido em numerosas línguas faz reencontrar Ramsés II, Moisés e Helena de Tróia. (...) O interesse deste modo não é o de exprimir a fascinação do inaugural”¹⁰⁰?

⁹⁵ DESCARTES, René, 1988, *Discurso do Método*. Tradução e organização de Tavares Guimarães. Porto, Porto Editora, p. 90. “Eu penso logo existo”.

⁹⁶ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, p. 75.

⁹⁷ Idem, ps. 92 e 93.

⁹⁸ Idem, ps. 92 e 93.

⁹⁹ Idem, ps. 92 e 93.

¹⁰⁰ GOMPERTZ, Stéphane, ANNO MMVIII, *MALGRÉ ROTHKO*. L'ARCHANGE MINOTAVRE, PADOUE, ITALIE, s.p. «La littérature en question ne s'embarrasse pas toujours d'exactitude ; un roman

Daquilo que se inicia emotivamente? Certamente que sim, daí a atenção de Rothko no seu prosseguimento, e adiciona:

“Talvez através de alguma força oculta, tivesse podido intuir a emoção que o poder nostálgico da ilusão provocaria no coração dos homens e a tivesse deixado filtrar-se na sua obra, ainda que isto não fosse a sua intenção”¹⁰¹.

No entanto tornou-se numa ideia que lhe permitiu fazer comparações entre épocas, estilos e pintores, podendo afirmar que:

“[a] pintura dos egípcios é um exemplo muito puro de espacialidade plástica e que as pinturas de Perugino têm como finalidade a criação de uma espacialidade completamente ilusória”¹⁰².

Dois espaços pictóricos emotivos, que têm como afinidade o distanciamento no tempo, e que ao serem distância são aparecimento do fenómeno, mostram o processo artístico para o darem a ver como familiar, para se darem a conhecer a Rothko, de forma íntima e deslumbrante, e assim, entranharem o seu pensar e a sua pintura, pois revelaram as suas expressões – os objetos e as suas técnicas de reprodução, a sua *techné* como *poiesis* no sentido grego da origem, como indica Didi-Huberman. “*Estes dois começos fizeram sistema. (...) A História natural nunca parou de fornecer um modelo espontâneo aos discursos sobre a arte pictural ou escultural*”¹⁰³. São modelos temporais, que associam à substância, o movimento o lugar e o tempo. Eles são a medida do movimento temporal, do próprio movimento que conduz a uma

à succès, traduit en de nombreuses langues, fait se rencontrer Ramsès II, Moïse et Hélène de Troie. (...) L'intérêt de cette mode n'est-il pas d'exprimer la fascination de l'inaugural?»

¹⁰¹ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, p. 93.

¹⁰² Idem, p. 93.

¹⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2000, *Devant Le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, p.60. « Ces deux commencements font système. (...) L'Histoire naturelle n'avait jamais cessé de fournir un modèle spontané aux discours sur l'art pictural ou sculptural ; (...) ».

fenomenologia, a que “designa um método e uma atitude intelectual especificamente filosófica”¹⁰⁴.

É a abertura de possibilidades de Rothko, a que se apresenta adequada ao conhecimento humano e perspectiva a sua formatividade, porque ao superar as realidades já configuradas, apresenta novos espaços de apreensão, que embora vindos do passado, caminham com visibilidade para o presente, para se aproximarem do seu tempo «como forma de interioridade», e constituírem a sua perscrutação, abrangendo física e geometricamente também a mesma contemporaneidade de Einstein, ao contemplarem as quatro dimensões; três do espaço tridimensional da pintura, que é divisivelmente dimensional e mais uma do tempo. Variáveis que sendo referência como fenómeno pictórico e histórico, determinam metafisicamente o movimento e o posicionamento no espaço-tempo, das suas dimensões, bem como de todas as espacialidades inquiridas, permitindo assim, estar presente, avançar ou recuar defronte do tempo de uma imagem, como cita Didi-Huberman, “*tempo* em pessoa, «um pouco de tempo em estado puro»: uma imagem – tempo direto, (...)”¹⁰⁵. O seu tempo. Porque este tempo direto é o revelador da verdade da imagem, da sua existência espacial de origem:

“Ela não nos esconde nada, bastará entrar, a sua luz quase nos cega, tem-nos respeito. A sua abertura mesmo (...) pára-nos: olhá-la, é desejá-la, é esperar, é estar defronte do tempo”¹⁰⁶.

Defronte de um adentramento, de uma mesmidade, em que o tempo coincide espacialmente no lugar como conteúdo, ao conter todos as movimentações das substâncias das imagens, enformando estas em realidades contínuas divisíveis potencialmente ao infinito. As realidades que Rothko de imediato, pode perscrutar no seu recuo, até ao tempo dos egípcios, dado que o infinito, como nos expressa

¹⁰⁴ HUSSERL, Edmund, 1990, *A Ideia de Fenomenologia*. Tradução Artur Mourão. Lisboa. Edições 70, p. 46.

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles, 1985, *CINEMA 2, L'IMAGE – TEMPS*, COLLECTION «CRITIQUE», Paris, Les Éditions de Minuit, p. 27. «C'est le temps, le temps en persone, «un peu de temps à l'état pur»: une image – temps direct, (...)».

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2000, *Devant Le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 9. “Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer, sa lumière nous aveugle presque, nous tient en respect. Son ouverture même (...) nous arrête : la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant du temps».

Aristóteles, é aquilo fora do qual sempre se pode acrescentar alguma coisa. E Rothko acrescenta quando analisa as imagens.

“No caso dos egípcios não encontramos o espaço dividido em planos verticais e horizontais, que são por sua vez as manifestações mais elementares do espaço ilusório na pintura. Todas as figuras existem em uma só linha horizontal, (...) as pinturas murais dos egípcios estão desprovidas de qualquer indicação de retrocesso espacial. Para indicar que uma coisa está frente da outra utilizam a interferência ou simplesmente as colocam uma encima da outra. No entanto, quando olhamos estas pinturas sentimos a existência destas figuras no espaço. A cor que rodeia estas figuras míticas monocromáticas tem a qualidade do ar - ou melhor do ar colorido – no qual se encontram submergidas”¹⁰⁷.

A descoberta dos egípcios não terem o espaço dividido em planos verticais e horizontais, que surpreende Rothko, e a descoberta do ar colorido das figuras, imerso na pintura, revelou-se um segredo fundamental na sua técnica pictórica. Rothko “parte da imagem, do fenómeno ou do que aparece”¹⁰⁸. Detém o signo como elemento material, gestual e plástico e a ideia como expressão simbólica, ou indício e guarda este encontro -em termos de *techné* e em termos de compreensão da substância dos materiais naturais utilizados, particularmente. Deste feito, surgirão as grandes telas dos “campos de cor”, onde aplicou o mesmo princípio técnico e de substância. No entanto, o auge desta maestria pictórica verifica-se nas telas da Capela Rothko, em Houston, e nas duas últimas “sem título” de 1969/70, onde submerge o ar colorido das cores, num espaço transcendente que se eleva espiritualmente, sem retrocesso espacial, para que a cor fique suspensa na sombra, religiosamente, e que se assemelhe às figuras do Egito que estão submersas. “De facto, podemos descrevê-lo como uma espécie de mucosidade ou substância gelatinosa na qual estão imersas estas figuras”¹⁰⁹. Observações que resultam da grande análise que efetuou como conhecedor que era das técnicas, e cita que “o espaço aparece representado não como uma qualidade de algo

¹⁰⁷ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, ps. 93 e 94.

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles, 1985, *CINEMA 2, L'IMAGE – TEMPS*, COLLECTION «CRITIQUE», Paris, Les Éditions de Minuit, p. 45, « ... part de l'image, du phénomène ou de ce qui apparaît ».

¹⁰⁹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 94.

que está detrás das figuras mas sim como uma substância com volume tangível que se aproxima junto com as figuras ao plano frontal da parede”¹¹⁰. Esta substância tangível, com volume, descrita aqui por Rothko, representa a inscrição da representação na duração do tempo vivido pela pintura, e por isso tem a espessura qualitativa da decantagem/passagem do passado, que citando Didi-Huberman;

“não existe senão através desta «decantagem» (...) - decantagem paradoxal pois ela consiste em retirar do tempo passado a sua pureza mesmo, o seu carácter físico absoluto (...) ou de abstração metafísica”¹¹¹.

Com efeito, Rothko considera abstratamente, as diferentes componentes desta arte, tratando-as separadamente e atribuindo-lhes qualidades na relação espacial que as une, na relação espacial entre elas e na relação espacial que as separa, distinguindo os intervalos espaço-temporais do mesmo modo que cita as sensações:

“Temos então a sensação de espaço por um lado, provocado pelo desenho das figuras girando dentro do espaço, e a sensação de retrocesso pelo outro, provocada pela interseção das pernas de uma figura com as pernas da figura ao lado e por contraste de cores entra a silhueta e o fundo, de tal maneira que ambos aparecem no plano frontal. (...) Sem dúvida, sentimos que estas figuras existem, respiram e funcionam na atmosfera onde estão imersas”¹¹².

Este ambiente de imersão colorida localizada, deve-se aos dois factos descritos, à técnica empregue, que utilizou matérias naturais apropriadas, (como por exemplo a gema de ovo e pigmentos de várias cores decantados), e à duração da expressão do tempo que a conservou com mudanças muito subtis, no seu decantamento. O interessante nestas mudanças, é que o tempo ao passar pelas pinturas passou ao mesmo tempo pelas figuras e pelo fundo, passando uma homogeneidade temporal no lugar, porque se inscreveu simultaneamente em todos os planos de

¹¹⁰ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 94.

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2000, *Devant Le Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 36. « Le passé n'existe qu'à travers ce «décantage» (...) - décantage paradoxal puisqu'il consiste à retirer du temps passé sa pureté même, son caractère d'absolu physique (...) ou d'abstraction métaphysique ».

¹¹² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 94.

figuras/fundo e intervalos. Inscreveu no lugar o movimento do tempo, ao ativar espaços infinitos que potenciam a ideia e restabelecem a unidade dos conceitos do sensível e do possível; como concretização de uma metafísica para os exercícios do entendimento e como aferição da legitimidade, enquanto filosofia do mundo. Aristóteles postulava no plano ontológico que o eterno, é, de certo modo, princípio e causa da existência de um devir. “Mas, por outro lado, ele pode legitimamente aparecer como uma abertura da história, uma complexificação salutar dos seus modelos de tempo (...)”¹¹³, ou como um conjunto dialético temporal, onde a qualidade é um saber que a história apreende e mostra através dos seus procedimentos artísticos e históricos e Rothko, memoriza, compara e adquire para as técnicas picturais, tornando-se consciente das mesmas para definir as suas particularidades.

Realiza este feito de tal modo que se permite analisar as obras dos grandes mestres, para tirar conclusões sobre as mesmas, intimando que a “qualidade tátil destes quadros não é a de Giotto. Não somos conscientes da existência de um objeto específico no quadro. Somos conscientes da existência do panorama no seu conjunto”¹¹⁴. Esta importância do todo no quadro é fundamental para perceber a duração das partes e nos dar a ver a sua existência. “Em outras palavras, o quadro tem existência própria. No caso de Giotto o problema é mais complexo. Os seus quadros também são basicamente tácteis”¹¹⁵. Será que Rothko define como tátil o que é dado a ver aos órgãos dos sentidos no espaço-tempo pictórico? Ou serão as estruturas matéricas palpáveis através das quais o pintor se representa na sua construção simbólica, para em doação, desvendar as substâncias da obra ao mundo e o observador as receber como dádiva do pensado, num ato perceptivo, numa ação que recolhe e convoca objetiva e subjetivamente a percepção sensível na relação também sensível do mundo da arte? Pensamos que sim, porque esta percepção apreende um objeto real e categorial, enquanto ente e tem um propósito ôntico para Rothko, como ele nos mostra.

“Mas neste caso, como no caso de todos os bizantinos, começa-se a perceber a utilização de alguns mecanismos ilusório. Giotto divide o espaço em planos horizontais e verticais; ainda que isto já fosse feito pelos egípcios na representação de figuras sentadas. Com certeza para evitar ao máximo

¹¹³ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 94.

¹¹⁴ Idem, p. 94.

¹¹⁵ Idem, p. 94.

possível a alteração do plano frontal do quadro, nunca coloca o plano vertical do fundo muito longe da superfície, como se soubesse (...) que à medida que o espaço representado se alargava, perdia taticidade”¹¹⁶.

Ou melhor, perdia sensação, visto a analogia ser sensível e de compreensão com os entes do mundo. Rothko sabe muito bem o poder desta divisão do espaço pictural, em planos horizontais e planos verticais, eles são a essência do seu espaço filosófico e a orientação interior da estrutura dos seus quadros, a sua génese, tal como a dos exemplos que descreve. “Porque se tratava de um espaço interior, onde a parede que o rodeava nunca parecia estar a mais de meio metro de distância da parte frontal do quadro”¹¹⁷. Tudo isto são as métricas que compositivamente Rothko retira para os seus conhecimentos, e prossegue. “Quando se tratava de uma cena exterior utilizava uma colina, um muro, um grupo de árvores ou um grupo de figuras para delimitar o espaço que o olho podia recorrer”¹¹⁸. Neste caso o espaço era pequeno e o olho nestas condições reforça os pormenores do plano observado. “Portanto o movimento ocorria sempre em um espaço reduzido dentro do quadro. Isto explica a extraordinária força de movimento que transmitem os quadros de Giotto”¹¹⁹. Rothko medita de tal forma nestas pinturas, e na força deste movimento espacial em que “o gesto autêntico é sempre uma secção, representá-lo significa fixar um instante de um movimento em ato”¹²⁰, ou seja, o movimento do próprio ritmo do segmento, que sendo espaço, nos remete para a língua grega como o rasto mais antigo do ritmo, que ao ser linguagem é espaço. O espaço de que Rothko se apossa, como se fosse de si próprio, como se fosse o seu modelo de pensamento e a sua causa, o seu eu em memória, e diz-nos. “Sem dúvida, a cor em Giotto é o que produzia este grande efeito de taticidade”¹²¹. Uma taticidade que está referenciada espacialmente, porque a “afirmação categórica desta propriedade, que tanto Giotto como os egípcios souberam explorar. É que as cores frias fazem retroceder o objeto enquanto que as cores quentes o acercam”¹²². Rothko

¹¹⁶ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 94.

¹¹⁷ Idem, p. 94.

¹¹⁸ Idem, p. 96.

¹¹⁹ Idem, p. 94.

¹²⁰ SAMANIEGO de RUIZ, Alberto. *CELAN Y ROTHKO: DIÁLOGOS EN EL UMBRAL*. Artigo, s/d e s/p.

¹²¹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 94.

¹²² Idem, ps. 94 e 95.

apreende estes conceitos da teoria da cor ontologicamente, como origem da essência e como princípio unitário, até porque eles foram desenvolvidos à luz de uma religião que exalta a cor espiritualmente, e nesse sentido são considerados como *mimesis* do imitado, de algo superior, onde as cores se elevam para criar distanciamento humano, como nos indica Rothko:

“as cores que não estavam aí para representar a atmosfera do fundo criavam a sensação de proximidade ou afastamento. Esse uso da cor dava ao espaço essa sensação de mucosidade tangível, de que a atmosfera continha os objetos”¹²³.

Evidentemente que isto é um reforço da sensação tátil, na medida em que todo o movimento, comenta Rothko,

“encontrava resistência em uma massa ou espaço sólido. Este tipo de movimento tem muita força que é o movimento que ocorre no vazio, aonde não há nenhuma resistência que faça com que a figura exerça alguma força”¹²⁴.

Daí a potencialidade do vazio, que convoca em potência, todas as energias para as modelar no seu meio, e ao ser meio, é conceito, mediando todas as forças centrípetas e centrífugas na sua condição, para estas se aproximem ou se afastem, com os movimentos em todas as direções, concebendo o espaço, segundo Kant, como uma condição de possibilidade da experiência.

Esta condição faculta a Rothko o experienciamento, e conduz a que estes processos concetuais, sejam ações sensíveis de escutamento, e entrem naquilo a que Rothko chama “a base filosófica”, e refere:

“Só se entendermos ou possuímos a sensibilidade para habitar o espaço concreto no qual se circunscreve uma pintura, seremos capazes de perceber em toda a sua magnitude a atitude do artista frente à realidade”¹²⁵.

¹²³ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 95.

¹²⁴ Idem, p. 95.

¹²⁵ Idem, p. 95.

Esta realidade não é mais do que a verdade do artista, a sua identidade intelectual, o seu espaço de referência, aquele que se apresenta como a manifestação plástica primordial de como se concebe a realidade do artista, porque entra como,

“a categoria mais inclusiva da declaração do artista. Podia-se dizer inclusive, que é a chave para entender o quadro. Comporta uma declaração de fé, uma unidade à priori, à qual se subordinam todos os elementos plásticos”¹²⁶.

Desta forma, a subordinação de plasticidade-totalidade e a síntese, conduzem Rothko a fazer uma comparação qualitativa entre raças primitivas, o cristianismo e a Grécia, concluindo que as raças primitivas, “... são os possuidores da única síntese real, quer dizer, da única identidade entre sensibilidade e verdade que conhecemos através da experiência intelectual”¹²⁷. E encaminha-nos espiritualmente para o conceito divino, onde “as pinturas devem ser como milagres”¹²⁸. Milagres do pensamento, aqueles que prodigiosamente fazem aparecer do nada um resumo do mundo, como foi o caso do cristianismo, que sendo também uma síntese, é-o na medida em que foi capaz de levar a sua afiada demagogia à existência sensível e quotidiana da sociedade que controlava, como dizia Rothko, e salientava:

“Grécia, no seu estado primitivo, também tinha esta síntese (venerava as suas estátuas), mas só até que começou a questionar a tangibilidade das suas sensibilidades aparentes e com isso a tangibilidade dos seus deuses”¹²⁹.

Acontecimento da Antiguidade, que era compreendido em si próprio e através dele, dirigindo a percepção sensível para o entendível, para dar lugar à percepção estética, que se torna a reflexividade constitutiva da sua percepção.

¹²⁶ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, ps. 95 e 96.

¹²⁷ Idem, p. 96.

¹²⁸ SAMANIEGO de RUIZ, Alberto. *CELAN Y ROTHKO: DIÁLOGOS EN EL UMBRAL*. Artigo, s/d e s/p.

¹²⁹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, ps. 95 e 96.

“A partir de então as suas pinturas e esculturas começaram a produzir esses milagres que transformaram as paredes sobre as quais se pintaram e as pedras sobre as quais se esculpiram”¹³⁰.

Proximidades que ao estarem abertas ao olhar, alargam os conhecimentos, pois funcionam como um compêndio para Rothko. “Esta síntese desapareceu com a chegada do Renascimento. Os homens começaram a descobrir as discrepâncias entre o mundo das sensações e o mundo da objetividade que provocava essas sensações”¹³¹. Estes homens do Renascimento, surgem numa época de modernidade, substituindo a crença pelo conhecimento ao criarem o gosto pelo pensamento autónomo e ao eliminarem a divisão entre “artes servis” e “artes liberais”¹³² com outras convicções, com outros devires, passando a pintura e a escultura, a ser incluídas no contexto das “artes liberais” principalmente na Europa, onde o artista se evidencia pela sua condição de erudito e cientista e a arte tem como apreciação uma natureza predominantemente intelectual, patenteando como base princípios e modos de comportamento diferentes, aonde o método científico se torna numa verdadeira revolução, começando a investigar as coisas, e ao começar a “investigar a natureza das coisas interrompeu para sempre a unidade que tinha existido entre o mundo objetivo e o imaginário”¹³³. Como compara Rothko, “estabeleceu a diferença entre as sensações provocadas pelos próprios objetos tangíveis e aquelas que se materializaram a partir das criações da mente”¹³⁴.

Conclusões explícitas que culminam neste pensamento, quando Mark Rothko afirma: “Portanto não é estranho que chegados a este ponto a arte não tenha voltado a ter a unidade de “filosofia espacial”(…), que caracteriza a arte primitiva, a dos antigos gregos e a dos devotos cristãos”¹³⁵. Exatamente porque esta relação de unidade, passou por muitas etapas diferenciadas, desde a simbiose da arte sacra, até à iconoclastia dos ícones no Velho Testamento no Islão, onde “os descobrimentos da ciência sempre resultam em verdades parciais e segregadas que só uma ciência superior pode voltar a

¹³⁰ ROTHKO, Mark., 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, ps. 95 e 96.

¹³¹ Idem, p. 96.

¹³² Obviamente que as diferenças económicas e sociais, muito contribuíram para este estado, que era o que demarcava esta divisão entre as artes, embora ambas se inserissem no mesmo universo da *tekné*.

¹³³ ROTHKO, Mark., 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 96.

¹³⁴ Idem, p. 96.

¹³⁵ Idem, p. 96.

correlacionar e impedir que se diluam em filosofias míticas e abstratas”¹³⁶. Pensamos que estas alusões serão para outras realidades desconhecidas para Rothko, porque ele diz que ainda que hoje, quando o funcionamento e os processos da ciência parecem “estar tocando o fundamental, não possuímos os conhecimentos para fazer uma declaração de fé sobre a realidade. Não encontramos uma fórmula que expresse a unidade entre o subjetivo e o objetivo”¹³⁷. Esta unidade qualificativa entre a que Rothko alude, transfere o nosso pensamento de novo para Kant, na medida em que a unidade de “filosofia espacial” é uma categoria do entendimento que possibilita que se opere a síntese do diverso nos seus questionamentos. No entanto, Rothko, ainda não encontrou esta síntese, “fórmula” que procura, daí o prosseguimento das suas reflexões: “Não é de surpreender então que a arte do mundo ocidental, se por ele entendermos a pintura europeia a partir do Renascimento, sempre mostra uma combinação de diferentes crenças espaciais”¹³⁸. Crenças religiosas que se traduzem no modo pictural destes artistas, se falarmos em termos de linguagem plástica, pois poderíamos dizer como Rothko, que a arte ocidental é a manifestação da mistura de diferentes atributos espaciais.

“A arte extraordinária que se produziu nessa época é símbolo da fé do homem na unidade fundamental, de que finalmente há alcançado a integração de componentes inertes com a ajuda do seu bom juízo, ou melhor do seu intelecto”¹³⁹.

Neste sentido, o intelecto estimulou a luz da arte, em detrimento da sombra da religião, fazendo com que esta se libertasse do âmbito sagrado mais livremente do que a religião da arte. Apesar de manterem relações estreitas historicamente, existe uma assimetria que se traduz no seguinte; nem a religião quer ser concebida artisticamente, nem a arte quer ser concebida religiosamente, até porque nesta época despertou uma esfera materialista e antropocêntrica que deslocou a supremacia do Divino para o Humano, ocupando o homem o lugar antes ocupado pelo Criador, o que conduziu a uma revolução criativa sem precedentes, e ao nascimento de um novo universo.

¹³⁶ ROTHKO, Mark., 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 96.

¹³⁷ Idem, ps. 96 e 97.

¹³⁸ Idem, p. 97.

¹³⁹ Idem, p. 97.

Inspirado em obras da Antiguidade Clássica com predomínio da cultura greco-romana, este movimento privilegia o culto do humano, através da ilusão de força, com uma aparência poderosa, como as obras de Miguel Ângelo¹⁴⁰ ou a exaltação da individuação, através do retrato, como os célebres retratos das “Madonas” de Rafael ou as Vénus de Ticiano, que tanto influenciaram Rothko. “Isso explica porque os amantes da arte elegem a uns e outros artistas. Alguns preferem Rafael¹⁴¹, outros censuram-no. O mesmo se passa com Giotto e Ticiano e outros milhares de grandes mestres que proliferaram nessa época grandiosa”¹⁴². Tão elevada que Rothko a elegeu como um dos dois pontos de estudo do seu percurso, e cita. “Em nenhum caso os oponentes destes maestros ignoram as suas grandes qualidades. A sua censura é simplesmente o resultado de diferentes crenças espaciais”¹⁴³. Crenças que Rothko identifica diferenciando as duas escolas. “Digamos que a primeira é a da plasticidade táctil e a outra da visual ou ilusória”¹⁴⁴. A primeira refere-se à escola de Giotto, “em que a cor em Giotto é o que produzia este grande efeito de tactilidade”¹⁴⁵, a segunda à escola de Miguel Ângelo, “com a sensação de força, mas de uma maneira totalmente distinta”¹⁴⁶, escola onde andou Rafael. Com duas realidades concetuais diferenciadas, estas escolas assentam na mesma filosofia de representação, que é a de representar a realidade através da arte, cada uma com o seu método de plasticidade, o que leva Rothko a dizer que já está em condições de apresentar a sua definição de plasticidade. A plasticidade é então para Rothko “a qualidade de apresentar uma sensação de movimento em um quadro”¹⁴⁷. E determina que este movimento pode ser produzido pela “indução de uma verdadeira sensação física e tangível de retrocesso e acercamento, ou pela referência às nossas recordações do aspeto das coisas quando retrocedem ou avançam”¹⁴⁸.

¹⁴⁰ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 86. Rothko exalta aqui Miguel Ângelo, citando. “Também no caso de Miguel Ângelo temos a sensação de força, mas de uma maneira totalmente distinta. As figuras de Miguel Ângelo têm uma aparência poderosa. Através da representação de proeminente bíceps, músculos, músculos abdominais e o prolongamento dos músculos dos ombros e o pescoço o artista comunica-nos a ideia de que o homem é muito forte (...)”.

¹⁴¹ Rothko admira a obra de Rafael, mas admira ainda mais o seu mestre, o famoso pintor italiano, Pietro Perugino, de quem Rafael foi discípulo, no seu centro artístico em Florença, e Miguel Ângelo, de quem retirou ensinamentos do “Homem Vitruviano” e Leonardo Da Vinci, igualmente.

¹⁴² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 97.

¹⁴³ Idem, p. 97.

¹⁴⁴ Idem, p. 87.

¹⁴⁵ Idem, p. 95.

¹⁴⁶ Idem, p. 86.

¹⁴⁷ Idem, ps. 88 e 89.

¹⁴⁸ Idem, p. 89.

Estas comparações entre os artistas e entre os estilos, com a emissão de juízos estéticos/artísticos que Rothko faz sobre a arte ao longo do tempo, movimentam igualmente o seu pensar, sendo fundamentais para percebermos o seu pensamento e a sua arte, principalmente nas duas primeiras fases; arte-real e arte-configuração, onde estes ensinamentos apreendidos estão patentes em termos de composição espacial e dinâmica do quadro, e em termos de força do domínio figurativo e matérico, quer nas organizações da espacialidade das figuras dentro do quadro, quer nas disposições de figura/fundo, quer na aplicabilidade pictural da substância das cores carnaís, verificando-se a unidade espacial que tanta controvérsia levantou. Um juízo comparativo que Rothko explicita com a arte moderna, quando diz:

“Esta falta de unidade voltou a surgir na arte moderna como consequência lógica do seu processo. O dadaísmo e o surrealismo produziram uma filosofia de cepticismo, basicamente um cepticismo plástico”¹⁴⁹.

Rothko revela esta descrença em relação à arte no período mais negro da segunda guerra mundial, que coincide com um período seu de isolamento:

“Estes artistas modernos perguntam-se se a investigação para alcançar a unidade suprema tem algum sentido, se não é um engano comparável a outros milhares de crenças ilusórias que foram objeto de estudo do ser humano através da história”¹⁵⁰.

Uma pergunta que preside similarmente no pensamento de Rothko, quando afirma que assim surge uma arte que, “ironicamente e com um contorno sadomasoquista, vai combinando crenças discrepantes e antagónicas que constituem uma burla expressa da unidade fundamental e são os frutos amargos do cepticismo”¹⁵¹. Obviamente que não se trata de “emitir juízos morais acerca destas pinturas. Interessa-

¹⁴⁹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 97.

¹⁵⁰ Idem, p. 97. Rothko também se questionou.

¹⁵¹ Idem, p. 97.

nos somente na medida em que constituem exemplos concretos das divergências espaciais que aqui tratamos”¹⁵².

Curiosamente numa outra leitura dos seus pensamentos, na análise dos seus “Escritos sobre arte” existe uma contradição sobre o conceito de surrealismo, senão vejamos:

“Para mim, (a arte) surrealista descobriu o glossário do mito e estabeleceu a congruidade de uma fantasmagoria do inconsciente com os objetos da vida quotidiana. É para mim a exaltação da experiência trágica que é a única origem livre da arte”¹⁵³.

Neste âmbito, pensamos que Rothko ainda não tinha a percepção do caminho exato a seguir em arte, exceto o conceito de trágico, e entrava em muitas discordâncias, não só com os outros artistas, mas principalmente com ele próprio. A afirmação seguinte é mais uma prova disso, quando diz que a representação da plasticidade é o equivalente a um “Livro de Job plástico e contemporâneo. E devemos aceitá-lo como uma manifestação válida do nosso estudo. O prazer que nos proporciona é comparável ao prazer que nos proporciona o Livro de Job ou qualquer outra filosofia pessimista”¹⁵⁴.

Neste caso o Livro de Job, opera para Rothko como uma biblioteca. “A biblioteca é uma figura das figuras do inacabamento. Aquela do sujeito, pois que a sua aventura transforma os nomes impressos em margens da sua própria escritura”¹⁵⁵. Esta escritura, advinda do conceito de “biblioteca”, é um conceito vivencial sendo cada categoria uma experimentação, o que leva Rothko a comentar que “para nós a arte é uma aventura em um mundo desconhecido que pode levar somente a quem esta,

¹⁵² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 97.

¹⁵³ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, p. 88. In excerto de uma declaração pessoal para o texto da exposição *Painting Prophecy*, Papeis de Rothko.

¹⁵⁴ Idem, p. 97.

¹⁵⁵ MESCHONNIC, Henri, 1985, *Les états de la poétique*, Presses Universitaires de France, Paris, p.9. «La bibliothèque est une figure des figures de l'inachèvement. Celui du sujet, puisque son aventure transforme les mots imprimés en marges de su propre écriture».

disposto a correr riscos”¹⁵⁶. Traços trágicos de Rothko, diríamos nós, portanto, a análise que “façamos das composições espaciais de uns quantos séculos desde o Renascimento será muito mais complexa e ocupará mais espaço que a análise que podemos fazer da utilização do espaço nos milhares de anos anteriores a esta época”¹⁵⁷.

Esta constatação sobre a análise das composições espaciais, demonstra o quanto é apreciador da pintura de retrato, objetivando-a no plano emocional próxima do *pathos*, com incidência para a pintura de Giotto, que passados oito séculos, continua a ser a tradição da história da pintura. “O rosto da arte moderna assemelha-se de perto ao seu protótipo arcaico”¹⁵⁸. Rothko explica-nos o porquê da sua influência na arte.

“Podíamos situar a Giotto nos inícios da desintegração desta unidade. Isto explica que tenha seguidores de todas as escolas. Aqueles que buscam uma declaração objetiva encontrarão a síntese do cristianismo relativamente intacta em Giotto. Aqueles que buscam o ilusório encontrarão a presença das sementes de integração aqui e ali e o aclamarão como o precursor do novo, comparando-o com Tomás de Aquino, quem fez com que a Igreja voltasse a ter forças situando-a no contexto da nova época que emergia e evitando momentaneamente os violentos ataques que viriam a seguir”¹⁵⁹.

Pensamos que Rothko se refere a Tomás de Aquino, essencialmente pelo desenvolvimento da sua filosofia teológica e metafísica, advinda dos ensinamentos da filosofia grega, de Aristóteles¹⁶⁰, principalmente sobre a criação, onde está situado “o criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis” que o conduziram à formulação de questionamentos sobre a doutrina sagrada como uma ciência, onde a

¹⁵⁶ GOTTLEB, Adolph e ROTHKO, Mark, *em carta ao jornal New York Times*, de 19 de Junho de 1943, in: Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, 1987 – 1988, s/p.

¹⁵⁷ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 98.

¹⁵⁸ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, p. 98.

Excerto do manuscrito de uma carta de Mark Rothko e Adolph Gottlieb, publicada no New York Times, a 13 de junho de 1943.

¹⁵⁹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 98.

¹⁶⁰ Idem, p. 132. Rothko faz estas afirmações que nos parecem pertinentes: “O mesmo sucedeu com o final da era Cristã, quando a introdução de Aristóteles pelos árabes, começou a minar a segurança da unidade filosófica cristã. O pensamento cristão necessitou recorrer às suas autoridades para encontrar a reafirmação das suas crenças, e mostrar que não há uma diferença substancial entre as crenças cristãs e os ensinamentos de Aristóteles».

matéria prima – as escrituras são a verdade espiritual, e as auto-revelações, tendo a Ética como conceito, “os princípios primeiros da ação” e a Epistemologia uma verdade, que se baseia na luz dada ao homem por Deus, proporcional à sua natureza humana, que partindo da compreensão tem uma forma, uma luz inteligível, que gera o conhecimento para a apreensão das coisas inteligíveis através dos sentidos. Aparecimentos fundamentais para Giotto, que sendo contemporâneo de Tomas de Aquino, rege os procedimentos da sua pintura pelos mesmos “princípios” teológicos e filosóficos, renovando os conceitos da pintura italiana e subsequentemente da pintura ocidental. Uma das provas, entre outras, encontra-se representada nos frescos pintados na Basílica de São Francisco de Assis. Os frescos no transepto direito (da abside semicircular da nave), desvendam a “infância de Cristo” e “São Francisco ajudando as crianças”. A pintura dinâmica com a técnica de fresco de Giotto revoluciona a época e muda o rumo da pintura mundial. Pela primeira vez as figuras mostram pessoas reais com emoções reais, apesar de serem divinas, numa paisagem realista, desabitual e perspética. Desordem da pintura, que dá a ver as coisas invisíveis da terra e dos homens, reservando aos céus a ascensão das coisas visíveis, como os diabos desenhados incarnadamente nas nuvens brancas esfumadas a olharem para os azuis intensos dos céus, que cintilam em perturbação. Cada pedaço colorido de um fresco é uma aparição de cor que aparece num pedaço das paisagens da pintura de Rothko. Este ciclo de pinturas visitado aquando da sua viagem a Itália, como contou Kate Rothko¹⁶¹, é a sua memória pictural, a consciência que o transcende infinitamente, como experiência limite. A este respeito Rothko declara:

“a arte cristã de Itália conseguiu-se graças a que artistas viajando de lugar em lugar, missionários itinerantes e mercadores transplantaram esses protótipos, e estas influências estrangeiras são as que se resumem na obra de Giotto”¹⁶².

¹⁶¹ COHEN-SOLAL, Annie, 2013, *Mark Rothko*. Éditions Actes Sud, Arles, p. 196. «Je me souviens très précisément que nous sommes allés à Paestum au début de notre voyage, racontera plus tard Kate Rothko. Nous avons passé du temps à Naples, à Pompéi, et plusieurs semaines à Rome, car je pense que c’est à Rome que mon père était le plus profondément attaché. Nous avons passé plusieurs semaines à nous promener dans la ville et dans ses musées. Après Rome, ce fut la ville de Tarquinia – avec ses fresques étrusques dont Rothko adore les couleurs -, et puis Florence et Venice, où ils rendirent visite à Peggy Guggenheim dans son *palazzo* (...)».

¹⁶² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 225.

No entanto, e segundo o seu pensamento a arte Bizantina era a principal fonte de inspiração não só da arte italiana, mas da própria península grega. “Os elementos destas tradições artísticas eram importados inteiramente pela arte do Bizâncio”¹⁶³, como a consciência da história de arte, que em Rothko aparece nesta altura como “uma visão hegliana, onde a arte vive através do artista, segundo uma destinação final, evoluindo com cada nova geração”¹⁶⁴. E Rothko diz: “*A arte como o pensamento tem a sua vida e as suas leis próprias*”¹⁶⁵. Leis de experimentação, que fazem da arte um laboratório do pensamento, visando a integridade expressiva do artista e a integridade da sua linguagem plástica, das suas qualidades singulares, das suas emoções. “Na hora de estimular a consciência tátil – essencial, como me aventurei a chamá-la, na arte da pintura – Giotto era o mestre supremo”¹⁶⁶. Qualidades congeladas no pensamento de Rothko, que paradas no tempo, interiorizaram as formas, retomando visibilidade nas grandes séries das suas pinturas espaciais, a quem chamou “nuvens”, coincidindo este sentir da pintura, com o sentir da pintura das outras nuvens, as de Giotto, as que provocam as suas “emoções espaciais”, que sendo sensação, transmitem sempre uma verdade.

“A verdade é por consequência, que o artista moderno tem uma familiaridade espiritual com as emoções que estas formas arcaicas encerram e com os mitos que elas representam”¹⁶⁷.

E expõe que o homem recebe e por consequência deve exprimir, apontando que é isto ou a estrangulação:

“O sentido do homem colecta e acumula as emoções, transforma e ordena o pensamento, e por intermédio da arte eles são emitidos afim de tomarem parte de novo no fluxo da vida, ou por outra parte, eles estimulam a ação de outros homens”¹⁶⁸.

¹⁶³ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 225.

¹⁶⁴ COHEN-SOLAL, Annie, 2013, *Mark Rothko*. Éditions Actes Sud, Arles, p. 90. «La vision de l’histoire de l’art que dessine Rothko apparaît dès lors comme une vision hégélienne, où l’art vit à travers l’artiste, selon une destination finale, évoluant avec chaque nouvelle génération».

¹⁶⁵ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 79.

¹⁶⁶ Idem, p.73.

¹⁶⁷ ROTHKO, Mark., 2005, *Écrits sur l’art 1934-1969*, Éditions Flammarion, p. 69.

¹⁶⁸ Idem, p. 63.

Esta reivindicação de Rothko, revela bem a sua forma de pensar e o seu carácter, o que lhe granjeou grandes problemas e inimizades, e prossegue. “A arte não é só uma forma de ação, mas sim uma forma de ação social (...)”¹⁶⁹. Uma atividade humana que expressa a nossa condição de ser e estar no mundo, atingindo um ponto de elevação ainda mais alto nas formas de arte.

Exemplo desta afirmação é para Rothko a arte moderna em geral, que é vista não como uma negação mas sim como uma afirmação, dando como exemplo o que ocorre no caso da maioria dos nossos científicos,

“onde o processo de desintegração ou de análise não é um ato gratuito de destruição mas sim parte de um processo para o desenvolvimento de uma síntese mais completa. Por conseguinte os artistas modernos não nos deixaram simplesmente com o corpo da arte desmembrado e as suas partes desligadas, mas voltaram a montar as peças dotando esta estrutura de nova vida. Em conclusão, tentaram recuperar uma síntese tão completa como a dos primitivos, baseada, claro está, em considerações e pontos de vista contemporâneos”¹⁷⁰.

Todas estas experiências emocionais de pensamento que Rothko tem estudado e questionado e tecido considerações nas representações atemporais, são o “equivalente pictórico do conhecimento do homem e da sua nova consciência como ser mais completo”¹⁷¹. Contribuem de forma inequívoca para a defesa das suas definições e valores, tornando Rothko um acérrimo defensor dos seus ideais, da plasticidade ilusória e da plasticidade tátil. “A discussão destes dois tipos de plasticidade —a ilusória e a tátil leva-nos a tomar em consideração a beleza”¹⁷². Subentendemos que esta afirmação de Rothko, como conceito filosófico, concebe a beleza como uma ideia, que apreende o sensível e o inteligível, mas com uma diferença na forma como está

¹⁶⁹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 57.

¹⁷⁰ Idem, p. 98.

¹⁷¹ ROTHKO, Mark, *em carta ao jornal New York Times*, de 8 de Julho de 1945, in: ROTHKO, Mark, *Paredes de Luz, Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro 2004*, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, 2004, p. 54.

¹⁷² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 98.

determinada a sua ordem, medida e proporção. Rothko vai ao seu encontro através da harmonia áurea da cor na pintura e na medida, que lhe desperta um sentimento específico e apreende a métrica do discurso da música e do discurso da poesia e do mito, que ao serem diálogos, são formulas universais, porque só estas dimensões da beleza são saídas de uma atividade do espírito humano e como tal, exprimem momentos de consciência universal. Isto é, são formulados no elemento universal.

Formulação que impossibilita só uma definição, visto abranger múltiplas dimensões, e Rothko tem consciência desta dificuldade, porque escreve que é difícil tentar uma definição, já que a percepção de beleza é em definitivo uma experiência emocional:

“Isto não significa só o emocionalismo humano do sentimento ou da sensibilidade (...) mas sim que o seu processo inclui uma exaltação que percebemos através do sistema emocional. Esta exaltação costuma estar composta de sentimento, sensação e, no seu estado mais elevado, da aprovação intelectual”¹⁷³.

Concebemos que a beleza de Rothko, a sensível, é apreendida no conceito grego, desenvolvida com um horizonte de compreensão que está dentro do pensamento do mundo cristão, (embora Rothko professasse outra religião, a judaica, mas a mesma filosofia) na medida em que os três critérios nomeados por São Tomás de Aquino, para classificar a beleza das coisas naturais, também válido analogamente para as coisas criadas, os artefactos, são metodologicamente integradas no pensamento e na pintura de Rothko, a saber; o íntegro o perfeito (*integritas sive perfectio*), a medida correta ou a harmonia das partes (*proportio consonantio*) e a claridade (*perspecuitas, claritas*). Três princípios estéticos/religiosos fundamentais, que Rothko não esconde, e que associam a ideia de arte à beleza, às chamadas belas artes, como constituição de disciplina autónoma, passando a ser estas, principalmente a partir do séc. XVIII¹⁷⁴, convicções estéticas. Rothko declara a propósito:

¹⁷³ ROTHKO, Mark, *em carta ao jornal New York Times*, de 8 de Julho de 1945, in: ROTHKO, Mark, *Paredes de Luz*, Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro 2004, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, 2004, ps. 101 e 102.

¹⁷⁴ A publicação neste século, da *Aesthetica* de Baumgarten, foi decididamente o corte entre o artífice e o artista, tornando-se este autónomo.

“Nós temos o sentimento que as nossas pinturas fazem a prova das nossas convicções estéticas (...), a arte é uma aventura dentro de um mundo desconhecido, que só aqueles que estão dispostos a correr riscos a podem explorar”¹⁷⁵.

Em experimentos contínuos, em movimentos incessantes de crescimento que desdobram os espaços-tempo pictóricos do mundo, em sentido, indo ao infinito dos infinitos, para encarnar o plano de imanência com domínio. “Nós somos participantes de uma expressão simples do pensamento complexo”¹⁷⁶. Rothko alude ao estudo que realizou concerteza sobre os seus dois pontos de interesse e investigação, e nomeia a grande forma, o grande formato em quadro, como a forma dos grandes mestres estudados, porque ela tem a força do que é sem equívocos. “Nós sonhamos reafirmar a pintura plana. Nós somos pelas formas chatas porque elas destroem a ilusão e revelam a verdade. (...) Nós afirmamos que o sujeito é crucial e que o único conteúdo justo é aquele que é trágico e intemporal”¹⁷⁷. Categorias onto-estéticas que Rothko recupera das narrativas investigadas nos grandes pintores e escultores, a que se junta a categoria estética do possível, como subscrição de uma outra realidade da arte, e um outro conceito filosófico, o de filosofia plástica. Para Rothko, esta é a constante sobre a qual se sustentam todas as obras de arte. “Por filosofia plástica (...), queremos dizer a evolução em um artista da continuidade plástica. Portanto ao considerarmos o tema da pintura, podemos dizer que a filosofia plástica é uma parte ao menos tão importante como qualquer outro factor do quadro”¹⁷⁸. Porquanto como referência remete essencialmente para a forma de modelação de um quadro, para as suas cores formatadas, as que na inscrição revelam a verdade do pintor, onde se verifica o estilo de um artista. Ou como cita Rothko nos seus escritos: “O estilo é o conjunto de características uniformes que um pintor mostra em todas as suas obras. Chega a ele pela seleção e a insistência no uso de certos elementos plásticos”¹⁷⁹. De certa forma, estes elementos plásticos incidem particularmente no modo que cada artista tem de observar o seu mundo e os seus objetos de reflexão, não só como conteúdos em si

¹⁷⁵ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*. Éditions Flammarion, p. 75. Mark Rothko e Adolph Gottlieb, primeira página batida à máquina (excerto) de uma letra enviada a Edward Alden Jewell, crítico de arte do New York Times, datada de 7 de junho de 1943.

¹⁷⁶ Idem, p. 75.

¹⁷⁷ Idem, p. 75.

¹⁷⁸ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 123.

¹⁷⁹ Idem, p. 123.

mesmos, mas sim no estilo de os transmitir, através da sua técnica e das substâncias pictóricas que utiliza para os vários suportes, revelando o seu conhecimento técnico e a sua realidade material. A este propósito Rothko afirma numa das suas declarações famosas: “Estou de com a realidade material do mundo e com a substância das coisas”¹⁸⁰. Este assentimento que Rothko manifesta é uma espécie de concordância com o seu modo de vida trágico, que implica um saber consolidado da existência do seu próprio mundo e dos seus actos, realizados e por realizar, uma profecia antecipada do seu fim. “Eu não faço mais que alargar a medida desta realidade, extendendo igualmente os atributos em experiências no nosso conhecimento mais familiar. Insisto na igual existência do mundo engendrado pela mente e o mundo engendrado por Deus no exterior dele”¹⁸¹. Constatações que advêm das possibilidades da sua escuta, de todos os ensinamentos e de todas as experiências vindas dos conceitos da Arte Primitiva, da Antiguidade Clássica da Grécia, do Renascimento e de tantas épocas artísticas ao longo da História, as que permitiram estabelecer elos de ligação, relações entre categorias e estilos, relacionando os artistas e o seu tempo, facultando às suas reflexões o questionamento; entre a unidade, a causalidade, a totalidade e todas as sínteses dos espaços-tempo, as que dão a ver as existência destes mundos, como meio, o que Rothko refere.

“Em outras palavras, o meio proporciona-nos a chave para a análise das diferenças. As leis da pintura em si mesmas proporcionam-nos a constante inevitável, o ponto de referência, a medida que faz com que as diferenças se inter-relacionem umas com as outras e sejam inteligíveis”¹⁸².

E anota que o artista “é sensível ao seu meio e a arte é em realidade o resultado, expresso em términos pictóricos, da interação desse meio com o artista”¹⁸³. Exemplo desta interação com o meio é certamente a obra estudada neste ensaio sobre Rothko.

¹⁸⁰ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 123.

¹⁸¹ Idem, p. 89. Declaração pessoal, in David Porter, Personal Statement, *Painting Prophecy*, The Gallery Press, (1945) 1950.

¹⁸² Idem, p. 66.

¹⁸³ Idem, p. 224.

“O mito é em realidade um símbolo
das noções de realidade
de uma época em particular”¹⁸⁴.
Mark Rothko

“O mito é algo que vem
depois da Terra
e que a trabalha profundamente,
ao mesmo tempo que a dá a ver
e a põe à distância”¹⁸⁵.
Bragança de Miranda

2.2.2. O MITO E SEUS CONTEÚDOS

Uma das épocas em particular a que Rothko faz referência é a Antiga Grécia, de onde advém etimologicamente a palavra grega *mythos*, como fala ou conto, tendo estas uma função religiosa e a palavra mitologia, também derivada etimologicamente do grego *muthos*, que ao ser lenda, já é *logos*, o que implica simultaneamente fala/discurso, remetendo deste modo, para os conceitos centrais da filosofia grega e da tradição judaico-cristã. Assim o conceito de logos, apreendido filosoficamente, apreende a lógica, o discurso da razão, para se tornar raciocínio e narrativa didática e exprimir uma conceção ou uma ideia abstrata, i.é. exprimir a representação simbólica das fabulações da origem, desde a Antiguidade até aos nossos dias. Dado o seu ponto de génese, a sua trajetória abarca a totalidade de todos os estádios iniciais da existência humana, renovando e concedendo sentido a todas as experiências coletivas universais, na medida em que se torna no modelo orientador para enformar a poesia e a arte. Consequentemente ao determinarmos o seu conteúdo, podemos, como afirma Rothko, “considerar a relação entre o mito e a pintura”¹⁸⁶. Tal como podemos dividir os seus conteúdos segundo as suas temáticas, designadamente em mitos *cosmogónicos* (origem

¹⁸⁴ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 130.

¹⁸⁵ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2005, “Geografias – imaginário e controlo da Terra”. In *Revista de Comunicação e Linguagem, Espaços*, nºs 34 e 35, Relógio D’Água, Lisboa, ps. 12 e 13.

¹⁸⁶ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 130.

do mundo); *teogónicos* (origem dos Deuses) e *aitiológicos* (explicação de determinados fenómenos naturais). Estabelecidos estes conceitos, podemos estabelecer simbolicamente, como atesta Rothko, as noções de realidade de uma época em particular e determinar “uma série de aparências dentro de um conjunto estabelecido, por meio do qual o Homem, simboliza aqueles aspetos do mundo ao seu redor que tinha sido capaz de vincular às suas sensações conhecidas”¹⁸⁷. Quer dizer, aquilo a que chamou uma representação humana, “na medida em que exemplifica as abstrações que contribuem para a noção de realidade do Homem ao representarem uma série de ações que conectam com ele através das suas qualidades humanas”¹⁸⁸. Estas qualidades são os conteúdos, para que estas na sua maioria, encorpem a pintura como mitos, porque “é necessário que exista esse conteúdo com o propósito de obter a personificação corpórea da abstração”¹⁸⁹, na medida em que este conceito constitutivo do pensamento e da linguagem, tem como função a ação de abstrair, de retirar do todo um elemento, que pode ser uma propriedade ou relação, de alguma coisa, pessoa ou representação, porque ao considerar as diferentes componentes de um todo, a abstração tem a faculdade de as separar, permitindo esta separação o atribuir de qualidades às coisas, às pessoas ou às representações, determinando relações de união, valores de várias ordens, existências e nomes. Todos estes critérios de distinção, de reagrupamento, de comparações de várias ordens, identificam e estruturam as possibilidades do conhecimento do real, conduzindo as suas noções simbolicamente para o mito, porque este “é a formulação da abstração da realidade numa série de relações que contêm a ação humana e as perceções subjetivas e/ou objetivas. O mito é uma anedota simbólica”¹⁹⁰. Facto que permite que estas “histórias” advindas do mito, criem metáforas ao longo do tempo, na arte e nos artistas, advertindo Rothko, que desde o Renascimento o artista também teve o seu mito, e “deveríamos assinalar as distintas limitações e propriedades dos mitos da Antiguidade e dos do mundo moderno. Estas diferenças proporcionam a chave para entender as diferenças no conteúdo das representações dos artistas destas duas épocas”¹⁹¹. Decifração crucial para a arte de Rothko, que pode perscrutar os mitos dos artistas e a qualidade das suas representações, os quais “representavam um escalão na evolução do tema: o mito do

¹⁸⁷ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 130.

¹⁸⁸ Idem, p. 130.

¹⁸⁹ Idem, p. 130.

¹⁹⁰ Idem, p. 130.

¹⁹¹ Idem, p. 131.

artista (estudos, figuras nuas, figuras até á cintura, etc.), o mito do momento atual (cidade, metro, etc.) e o mito da espécie humana”¹⁹². O mito passa concetualmente para o mito do quotidiano, vindo substituir a perda de orientação da modernidade, que vê nestas novas dimensões mitológica uma aparente reorganização diária. Três dimensões substitutas do mito, de que abertamente Rothko se apropria para fazer a confrontação, porque como ele próprio afirma, o mito da Antiguidade tinha a seguinte qualidade em particular: “possuía uma unidade singular (...), quer dizer, a explicação das propriedades e funções das forças naturais estão unificadas em um só sistema, e a sua relevância - (...) - está simbolizada no mito”¹⁹³. Em comparação na época atual, como faz reparo Rothko, possuímos o milagre da unidade comparativa, quer dizer, “... encontramos dentro de cada disciplina uma tendência a reduzir toda a existência a categorias subjetivas, e uma segunda tendência a reduzir tudo a quantidades subjetivas”¹⁹⁴. Passamos da narrativa simbólica para o sujeito, como indivíduo humano e como entidade relacional, dependente da sua sensibilidade, e da realização em concreto com o outro e não à custa dele, portanto existe a ascensão do sujeito em detrimento dos deuses e deste facto nascem novos mitos. “O mito da nação tinha sido um conceito proposto pelos marxistas; e o da espécie humana devia-se a Nietzsche e Jung”¹⁹⁵. Certamente que a leitura do *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, contribuiu decisivamente para a nova formação do mito da espécie humana, com o descobrimento da mitologia grega, onde aparece uma face «apolínea», clara e individualista e um fundo originário «dionisíaco», orgástico e escuro, cheio de horror e morte. A esta descoberta junta-se a interpretação da psicologia profunda dos mitos, como expressão de desejos reprimidos em Freud, a que acresce as leituras dos arquétipos do inconsciente coletivo em Jung, catapultando os impulsos da arte “para um nível histórico e psicológico anteriores à cultura e mais profundos que esta, ainda que se manifestem de formas diversas em diferentes sítios e em diferentes épocas”¹⁹⁶.

¹⁹² COMPTON, Michael, 1987 – 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

¹⁹³ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 131.

¹⁹⁴ Idem, p. 131.

¹⁹⁵ COMPTON, Michael, 1987 – 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

¹⁹⁶ Idem, s/p.

Na época de Rothko, o seu mito evoluiu filosoficamente do íntimo, para o contemporâneo e para a dramatização individual, um drama sem precedentes, porque representavam com o seu conteúdo uma nova verdade, que se aplicava a todo o irracional para a enformação da arte, incorporando “o conceito de liberdade individual que era fundamental para a sua arte e para o seu sentido do eu: identificava-se com algo que ele considerava instintivo”¹⁹⁷. Em contrapartida, na Antiguidade, diz-nos Rothko,

“a sua filosofia era básica: os seus fins eram sempre saber como deveria atuar o homem com relação aos deuses, que eram a origem, ao mesmo tempo, tanto da sua felicidade como do seu infortúnio, ambos administrados pelas forças que o rodeavam”¹⁹⁸.

Todo um sistema que provocava limitações nas possibilidades do homem, em relação ao seu movimento e à sua expansão, de tal forma que Rothko salienta o seguinte:

“Esta unidade filosófica é tão completa que quando o desenvolvimento da observação começa a contradizê-la, os antigos tinham que seguir regressando ao mito para verificar os seus novos descobrimentos, já que só mediante a interpretação do mito podiam sustentar as suas novas ideias”¹⁹⁹.

Isto acontecia devido ao mito ser uma narrativa didática tão enraizada na crença historicamente, que mantinha a sustentação da sua magia, ainda mais que adotava “formas sensíveis em relações dramáticas”²⁰⁰, enformando estas figuras oralmente através da poesia ou artisticamente através da arte, conforme cada época o recebia e o interpretava, moldando o mito à sua cultura, na medida em que este propagava uma segurança moral e intelectual, que era mais importante que a

¹⁹⁷ COMPTON, Michael, 1987 – 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

¹⁹⁸ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 131.

¹⁹⁹ Idem, p. 132.

²⁰⁰ Idem, p. 134.

descoberta de novas verdades, que podiam por em causa o passado mítico, como o próprio Rothko constata.

“A nossa própria síntese de ouro do materialismo no séc. XVIII, segue inclusive hoje em dia mantendo-se da mesma maneira. No entanto essa batalha não é tão intensa devido a que esta unidade nunca logrou alcançar a influência – coesão – que tiveram os mitos antigos”²⁰¹.

Coesão que impulsiona Rothko a mergulhar intelectualmente cada vez mais fundo na abstração do mito, decidindo dedicar o ano de 1940 para esse fim.

“Por um singular trabalho de descentramento espaço-temporal, no coração da sua estância solitária, Rothko projeta-se na experiência dos seus pares, para visitar todas as bases da cultura ocidental dentro de uma perspectiva universal. Em erudito radical e disciplinado, utilizando os instrumentos teóricos do Talmude e a tradição do estudo, ele lança-se num colóquio exigente com uma impressionante lista de grandes homens: Platão, Nietzsche, Shakespeare, Miguel Ângelo, Freud, e Jung.”²⁰².

Feito revelado pelo seu filho a Annie COHEN-SOLAL, que sublinha que o seu pai “pertence à tradição artística, mas que ele se mete à parte: ele é intelectual e exige ser levado a sério enquanto tal”²⁰³.

Desta maneira Rothko, não só materializa como incorpora todos estes ensinamentos dos pensares perscrutados, contribuindo cada um deles para sedimentar cada vez mais fundo a edificação do seu pensamento sobre a Antiguidade grega. Tanto Rothko como Gottlieb, “que eram os dois judeus, e muito conscientes disso, embora

²⁰¹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 132.

²⁰² COHEN-SOLAL, Annie, 2013, *Mark Rothko*. Éditions Actes Sud, Arles, p. 88. «Par un singulier travail de décentrement spatio-temporel, au cœur de son chantier solitaire, Rothko se projette dans l’expérience de ses pairs pour visiter toutes les bases de la culture occidentale dans une perspective universelle. En érudit radical et discipliné, utilisant les outils théoriques du Talmud et la tradition de l’étude, il se lance dans des tête-à-tête exigeants avec une impressionnante liste de grands hommes : Platon, Nietzsche, Shakespeare, Michel-Ange, Freud et Yung».

²⁰³ Idem, p. 89, “appartient à la tradition artistique, mais (qu’)il se met à part : il est intellectuel et demande à être pris au sérieux».

não fossem ortodoxos, (...) preferiram um mito mediterrâneo universal a temas especificamente judios”²⁰⁴. Como o próprio Rothko “repetiu toda a sua vida, esteve alimentado de tragédias gregas, particularmente aquelas de Esquilo”²⁰⁵, cujos mitos de *prometeu*, *orestes* e *agamenon*, construíram triadicamente obras suas, passando pelo Renascimento, onde “estes eram interessados principalmente por o mundo da emocionalidade”²⁰⁶ até à Contemporaneidade, em que descobriu os pensamentos do filósofo Kierkegaard, que respondia a algumas das questões que ele colocava a si próprio, como se fosse o seu duplo²⁰⁷, em todos os sentidos, ficando bastante influenciado por esta corrente de pensamento, principalmente desde os anos 30, até que “em 1939, o texto preferido de Rothko, *Temor e Tremor* apareceu”²⁰⁸. Este texto incarna o que Rothko sempre ambicionou, o trágico e o intemporal, os seus dois modos de expressão. A esta obra junta-se outra, identicamente importante, publicada em 1952 por W. H. Auden, *O Ser Por Kierkegaard*²⁰⁹, que segundo Dore Ashton influenciou bastante Rothko e o seu amigo Robert Motherwell²¹⁰. Dois artistas que sendo amigos, comungam intelectualmente das mesmas interrogações, inquietações e dos mesmos princípios. “Eles partilham um imenso desejo daquilo que Motherwell tem o hábito de chamar o “princípio criativo”²¹¹. Um princípio que advindo de uma grande reflexão, procura as narrativas universais do mito, nas mais variadas dimensões estético/filosóficas, procurando readapta-las à sua pintura e à sua época, transgredindo os limites da interpretação, para posteriormente criar o seu próprio mito e a sua própria mitologia como obra. Foi o caso de Rothko que criativamente realizou o seu “construtivismo,” construiu a sua obra e o seu próprio manuscrito, ao ponto do filho,

²⁰⁴ COMPTON, Michael, 1987 – 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March. 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

²⁰⁵ MOTHERWELL, Robert, 2005, *Sur Mark Rothko*. Préface de Dore Ashton, L’ÉCHOPPE, Paris, p. 11. «Rothko, comme il le répéta toute sa vie, était nourri de tragédies grecques, particulièrement celles d’Eschyles, (...)».

²⁰⁶ ROTHKO, Mark. 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 113.

²⁰⁷ MOTHERWELL, Robert, 2005, *Sur Mark Rothko*. Préface de Dore Ashton, L’ÉCHOPPE, Paris, p. 11. “Les questions qu’ils se posaient à eux-mêmes et à chacun étaient quasiment les mêmes et venaient souvent du philosophe atypique Kierkegaard, chez lequel, je le soupçonne, chacun trouvait une sorte de miroir».

²⁰⁸ Idem, p.12, “... en 1939, le texte préféré de Rothko, Crainte et tremblement, avait paru. » Existe tradução portuguesa. Ver Soren Kierkegaard : *Temor e Tremor*, Tradução Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, Guimarães Editores.

²⁰⁹ No original - *The Living Thoughts of Kierkegaard*.

²¹⁰ Idem, p. 12. “Mais je pense que c’est l’ouvrage de W. H. Auden *The Living Thoughts of Kierkegaard*, publié en 1952, qui attira le plus nos deux peintres».

²¹¹ Idem, p. 10. “Ils partageaient un immense désir de ce que Motherwell avait l’habitude d’appeler le «principe créatif».

Christopher Rothko se interrogar. “Porque escreveu Rothko o livro? (...) A redação do manuscrito foi simplesmente uma maneira diferente de o fazer entrar no mundo”²¹². E Rothko diz neste sentido: “Para o artista o trabalho da mente crítica é um dos mistérios da vida”²¹³. O mesmo mistério que incorporou os mitos no decorrer dos milénios, e que levou os artistas, ao longo do tempo a escrutinarem a sua essência até ao limite, fazendo desta demanda a história da arte e a poesia, como um começo original das imagens do pensamento. Representações inscritas no tempo e no espaço, para serem encontradas, escutadas e examinadas por Rothko, para ao mesmo tempo as materializar concetualmente como ideias filosóficas para a sua arte, no seu período de arte-configuração, porque os mitos da Antiguidade relacionam todas as suas “abstrações com as expressões da personalidade humana, e fazem-no de maneira tão acertada que proporcionam ao artista o meio mais invejado para a representação das suas noções plásticas”²¹⁴. Conhecimento que Rothko retira para a feitura das suas obras, o que gerou grande controvérsia e impacto no meio intelectual e artístico de Nova York, levando Rothko a ter que tomar uma posição de esclarecimento como defensor acérrimo da sua arte e proclama:

“É coisa fácil de explicar que a violação de Persefone é uma expressão poética da essência do mito: a apresentação de um conceito de semente e terra com todas as suas brutais implicações, o impacto da verdade elementar (...). É, igualmente, fácil de explicar o Touro Sírio, como uma nova interpretação de uma imagem arcaica, com distorções sem precedentes. Como a arte é intemporal, a rendição de um símbolo, não importa o quão antigo, tem hoje tanta vitalidade como a teve antigamente. É mais certo o que tem 3.000 anos de idade? (...). Afirmamos que o tema é crucial e que só é válido o tema trágico e intemporal. Esta é a razão pela qual professamos uma relação espiritual com a arte primitiva e arcaica”²¹⁵.

²¹² COHEN-SOLAL, Annie, 2013, *Mark Rothko*. Éditions Actes Sud, Arles, ps. 86 e 87. «Pourquoi Rothko a-t-il écrit le livre ? (...) La rédaction du manuscrit fut simplement une manière de les faire entrer dans le monde». Esta citação remete para o livro de Rothko, «La Réalité de l'artiste», p. 35.

²¹³ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 130.

²¹⁴ Idem, p. 133.

²¹⁵ COMPTON, Michael, 1987 - 1988, *Mark, Rothko*. Catálogo, Fundación Juan March, 23 Septiembre 1987 – 3 Enero 1988. Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, 1987 – 1988, s/p. Carta de Mark Rothko a Mr. Edward Alden Jewell, Crítico de Arte, New York Times, datada de 7 de Junho de 1943. Uma das cartas polémicas de Rothko na defesa das suas ideias

Esta relação espiritual que Rothko proclama professar pela arte primitiva e arcaica, é a sua verdade, tão trágica e intemporal como a do mito, mas simultaneamente a realidade da sua passagem conceptual para abstractamente ser arte, na medida em que “a arte abstracta e em seguida a arte conceptual colocam directamente a questão que atravessa toda a pintura – a sua relação com o conceito, a sua relação com a função, (Deleuze/Guattari, 1992, p. 162)²¹⁶. Relacionam o território com os traços da expressão, para expressivamente estes traçarem a nova cartografia, a que foi influenciada também pela arte de Max Weber, imigrante e judeu russo como Rothko e como Gottlieb e pela arte do americano Milton Avery, grandes apreciadores das lições da arte francesa, levando a cabo nos anos 30 o modernismo em Nova York, aonde predominava o retrato com influências primitivas e arcaicas. Sobre esta concepção de arte, Rothko defende o seguinte sobre o termo retrato,

“este não pode ter o mesmo significado para nós que teve para as gerações passadas. O artista moderno distanciou-se, em grau diverso, do aspeto natural, e por isso muitas das velhas palavras, que se conservaram como nomenclatura na arte, perderam o seu velho significado”²¹⁷.

Confidencia Rothko a Elaine De Kooning em 1957, aquando de uma conversação sobre a obra do pintor, em que este refere que a pintura “é uma experiência”. Esta afirmação é já denunciante da inquietude do pensar de Rothko, corroborando com outra afirmação proferida anos antes, em Outubro de 1943 à Rádio WNYC, quando profetiza para a arte “novos tempos! Novas ideias! Novos métodos”²¹⁸!

Claramente Rothko procura algo de original, mas o que mais o preocupa “é como resolver todas as abstrações conhecidas em uma instância em particular, a qual à sua vez servirá para reforçar as generalizações”²¹⁹. Sínteses que Rothko investiga e experiencia para arranjar substitutos desta unidade do mito, porque ao engendrar no seu

²¹⁶ Um questionamento que atravessou toda a pintura de Mark Rothko e atravessa igualmente a nossa.

²¹⁷ COMPTON, Michael, 1987 - 1988, *Mark, Rothko*. Catálogo Fundación Juan March, 23 Septiembre 1987 – 3 Enero 1988, s/p. Adolph Gottlieb y Mark Rothko, *The Portrait and the Modern Artist*, original de uma emissão sobre Arte en Nueva York. Radio WNYC, 13 de octubre de 1943, onde Rothko mais uma vez vem em defesa das suas ideias.

²¹⁸ *The Portrait and the Modern Artist*, Adolph Gottlieb and Mark Rothko, Originally broadcast on Radio WNYC on October 13, 1943, em www.warholstars.org/abstractexpressionism/abstract/markrothko.html

Retirado excerto da conversação: “New Times! New Ideas! New Methods”!

²¹⁹ ROTHKO, Mark 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 133.

tempo com novas ideias, constrói similarmente com novos métodos, quer dizer, cria no paradigma, acrescentando à imutabilidade do mito outra realidade. Torna a experimentação da sua pintura semelhante à experimentação do paradigma, apreende-o, mas na realidade é muito mais do que isso, não se trata só de constatar as semelhanças dentro do sensível, o mais importante é que ambos os conceitos, quer o pictórico, quer o paradigmático, requerem a mesma operação: a experiência da figura humana.

“Desde o princípio das coisas, a figura humana tem sido sempre a exemplificação mais completa de coerência plástica para o artista. E foi o mito antigo o que fez com que esta aparência plástica simbolizasse não só a perfeição formal, mas também a perfeição interior, cuja harmonia com o formal deve ser sempre a meta do artista”²²⁰.

Embora seja “a figura a aptidão do universo” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 173), a sua invariabilidade ao longo da arte da Antiguidade, sempre se mediou entre o objetivo e o subjetivo conseguindo “a unidade de integração” de que Rothko nos fala, mas a partir do Renascimento tudo se alterou e essa unidade passou a reger-se pela complexidade formal, sem abolir no entanto o retrato, pelo contrário, fez-se a sua individuação, o que incita Rothko a manifestar:

“existe, no entanto, uma razão profunda pela qual persiste o termo retrato: porque a essência real dos grandes retratistas de todos os tempos é o eterno interesse do artista pela figura humana, o seu carácter e as suas emoções, em suma, pelo drama humano”²²¹.

Esta manifestação de Rothko é realçada similarmente nos seus escritos, quando exalta a complexidade e imutabilidade do mito, elegendo-o como processo perfeito para a experiência por ser anedota, “reforçando o movimento plástico tanto por

²²⁰ ROTHKO, Mark 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 133.

²²¹ COMPTON, Michael, 1987 -1988, *Mark, Rothko* Catálogo, Fundación Juan March, 23 Septiembre 1987 – 3 Enero 1988, s/p. Adolph Gottlieb y Mark Rothko, *The Portrait and the Modern Artist*, original de uma emissão sobre Arte en Nueva York. Radio WNYC, 13 de octubre de 1943, onde Rothko mais uma vez vem em defesa das suas ideias.

meio da sua própria unidade como da memória viva que a pessoa tem da qualidade integral do mito mesmo”²²².

Neste sentido a arte tinha como função reforçar o modelo humano representando outro aspecto da sua realidade, que ao ser arte era uma visão interior, complementando subjetivamente o original, levando a que não existisse nenhuma “discrepância entre os mitos das civilizações antigas e as representações que se faziam (...) dos seus temas. Ambos expressavam as ideias dos antigos”²²³. Porque estas ideias correspondiam dogmaticamente aos seus valores, e implicitamente às suas ações. “Por outra parte os antigos gregos empregavam como modelos a sua visão interior dos Deuses. E nos nossos dias, as nossas visões tratam da solução das nossas próprias necessidades”²²⁴, que não sendo divinas, devido à mudança do paradigma do pensamento e da própria Terra, são equitativamente retratos de arte, “ao contrário, os romanos, cujos retratos são “fac-símiles” da aparência, jamais se aproximaram da arte”²²⁵.

“O que indica que o autêntico modelo do artista é um ideal que abarca todo o drama humano com preferência sobre a imagem de uma determinada pessoa. Hoje o artista deixou de se ver espartilhado pela limitação de que toda a experiência do Homem se expresse por um aspeto exterior. Liberando o artista da necessidade de descrever a uma pessoa em particular, as possibilidades são infinitas. A inteira experiência do homem converte-se no seu modelo, e neste sentido pode-se dizer que toda a arte é o retrato de uma ideia”²²⁶.

²²² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 134.

²²³ Idem, p. 134.

²²⁴ COMPTON, Michael, 1987 -1988, *Mark, Rothko*. Catálogo, Fundación Juan March, 23 Septiembre 1987 – 3 Enero 1988, s/p. Adolph Gottlieb y Mark Rothko, *The Portrait and the Modern Artist*, original de uma emissão sobre Arte en Nueva York. Radio WNYC, 13 de octubre de 1943, onde Rothko mais uma vez vem em defesa das suas ideias.

²²⁵ COMPTON, Michael, 1987 -1988, *Mark, Rothko*. Catálogo, Fundación Juan March, 23 Septiembre 1987 – 3 Enero 1988, s/p. Adolph Gottlieb y Mark Rothko, *The Portrait and the Modern Artist*, original de uma emissão sobre Arte en Nueva York. Radio WNYC, 13 de octubre de 1943, onde Rothko mais uma vez vem em defesa das suas ideias.

²²⁶ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, p. 79. Mark Rothko et Adolph. Tapuscrit de *Le Portrait et l'artiste moderne 1*, émission radiophonique de Radio WNYC, «Art in New York Program», 13 octobre 1943. «Ce que l'on veut dire ici, c'est que le modèle réel de l'artiste est un idéal qui embrasse tout le drame humain plus que l'apparence d'un individu en particulier. Aujourd'hui, l'artiste n'est plus gêné par la limitation que toute l'expérience de l'homme soit exprimée par son aspect extérieur. Libéré de la nécessité de décrire une personne en particulier, les possibilités sont infinies. Toute l'expérience de l'homme devient son modèle, et en ce sens on peut dire que toute l'oeuvre est le portrait d'une idée». 1. Rothko et Gottlieb exposent leurs principes esthétiques dans une

É o seu modelo filosófico, o que convoca a abstração para o processo da formação de conceitos, e o espaço do pensamento para a linguagem, porque é a linguagem que transmite os conceitos para a abstração. A abstração, por sua vez, visa a estratégia da simplificação, em que detalhes concretos são deixados ambíguos, vagos ou indefinidos, visando uma comunicação efetiva sobre as coisas extraídas, na medida em que estas requerem uma intuição ou experiência comum entre o comunicador e o recipiente da comunicação, quer seja verbal - poesia, ou abstrata - pintura. Assim, o planeamento desta ação extraí dos dados concretos os traços julgados essenciais, pois este processo e critério subjetivo, necessitam de figuras de comparação, que resultam no planeamento para a ação futura, a criação, a que esta sempre ligada à abstração, simbolicamente, como recorda Rothko.

“Se os nossos títulos recordam mitos da actualidade conhecidos, empregamo-los porque são os símbolos eternos aos quais temos de nos apoiar para expressar ideias psicológicas fundamentais. São os símbolos dos primitivos temores e motivações do homem, seja qual for o seu tempo ou o seu espaço, que mudam só nos detalhes, mas nunca na essência, quer se trate dos gregos, aztecas, irlandeses ou egípcios. E a psicologia moderna encontra estes símbolos nos nossos sonhos, na nossa cultura vernácula e na nossa arte, apesar de todas as modificações registadas nas condições de vida exteriores”²²⁷.

Estas afirmações de Rothko, corroboram com o pensamento e com o trabalho de outros artistas, como cita David Jasper.

“No trabalho de outro artista da Escola de Nova Iorque, Willem de Kooning, como Pollock e Rothko, nós movemo-nos de imagens iniciais míticas para uma pura abstração, da palavra falada para a palavra que esta para além da totalidade”²²⁸.

émission de Radio. Ils détaillent l'importance du mythe et du symbolisme archaïque dans leur pratique artistique.

²²⁷ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, p. 79. Mark Rothko et Adolph. Tapuscrit de Le Portrait et l'artiste moderne 1, émission radiophonique de Radio WYNC, «Art in New York Program», 13 octobre 1943.

²²⁸ JASPER, David, 2004, *The Sacred Desert*. Religion, Literature, Art and Culture. Blackwell Publishing, p. 122. “In the work of another artist of the New York School, Willem de Kooning, like Pollock and Rothko, we move from early mythic images to apure abstraction, from the word spoken to the word which is beyond utterance”.

Que será a universalidade lógica da pintura, independentemente da sua época.

“A nossa apresentação dos mitos, não obstante, há-de fazer-se nos nossos próprios terminus, que são à vez mais primitivos e mais modernos que os mitos mesmo – mais primitivos porque procuramos raízes originais e atávicas com preferência sobre a graciosa versão clássica, mais modernos que os próprios mitos porque temos que redescobrir as suas implicações através da nossa própria experiência, quem pensa que o mundo de hoje é mais amável e mais cheio de graça que as paixões primitivas e predatórias de onde surgem estes mitos, ou bem não conhecem a realidade ou bem não desejam vê-la na arte”²²⁹.

Eixos de relacionamento muito importantes para todas as questões formais que afectam Rothko, porque mostram o exterior do seu pensamento na passagem das “coisas” para o conceito e nos remetem para as duas grandes noções centrais da sua obra: noção de Mito e noção de Terra. Um revolucionamento do olhar que cruza conceptualmente a entrada em territórios desconhecidos, da Terra, para categoricamente dar ao entendimento a superioridade do seu estilo e através dele, mostrar um horizonte mítico que aparece, dentro do qual se move toda a sua interpretação conceptual.

²²⁹ COMPTON, Michael, 1987- 1988, *Mark Rothko*, Catálogo, Fundación Juan March, 23 Septiembre 1987 – 3 Enero 1988, s/p. Adolph Gottlieb y Mark Rothko, *The Portrait and the Modern Artist*, original de uma emissão sobre Arte en Nueva York. Radio WNYC, 13 de octubre de 1943, onde Rothko mais uma vez vem em defesa das suas ideias.

“Uma pesquisa filosófica
implica pelo menos dois elementos:
a identificação do problema
e a escolha dos conceitos apropriados para a abordar.
Convém ajustar que os conceitos,
implicam assinaturas, sem os quais
eles restam inertes e improdutivos”²³⁰.
Gilles Deleuze

“A Terra... Ela não é fundamento,
mas algo em excesso sobre todo o particular”²³¹.
Bragança de Miranda

2.2.3. A APROPRIAÇÃO DA “TERRA” PELO MITO

Apreendemos metafisicamente este pensamento de Bragança de Miranda, sobre o espaço da Terra e a sua particularidade, para compreendermos melhor porque é que o mito serve de material a estas “Escrituras” de Mark Rothko, que ele desenvolve e articula em fragmentações teóricas²³², para nos dar a entender igualmente, que a referência principal para o desenrolar de todos os acontecimentos míticos, é a apropriação da “Terra” pelos mitos. Uma apropriação que perde no tempo, no espaço e no lugar. “A terra, que é da ordem do comum, a que a carne pertence, foi desde sempre palco de infinitas apropriações”²³³, metafísica e geograficamente falando, porque em termos etimológicos é onde se constitui e se revela fisicamente o material do mito como outra “escritura,” a que ao ser escrita ou falada se aproxima do pensamento como gesto e como língua, para anunciar espacial e temporalmente a linguagem traçada das “escrituras,” que mostram o que enunciam com assinatura.

²³⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, 1ª Edição, Lisboa, ps. 90 e 91.

²³¹ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2005, “Geografias – imaginário e controlo da Terra”. In *Revista de Comunicação e Linguagem, Espaços*, n.ºs 34 e 35, Relógio D’Água, Lisboa p. 25.

²³² AGAMBEN, Giorgio, 2007, *Qu’est-ce qu’un dispositif?* Éditions Payot & Rivages, p. 20. «Or, cette fragmentation correspond, en général, au déploiement et à l’articulation historique d’une unique signification originale qu’il est important de ne pas perdre de vue».

²³³ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2005, “Geografias – imaginário e controlo da Terra”. In *Revista de Comunicação e Linguagem, Espaços*, n.ºs 34 e 35, Relógio D’Água, Lisboa, p. 27.

Revela-se assim, a matéria mesma como primeira origem, estabelecendo dialeticamente a conexão entre a matéria do mito na “Terra” e a “Terra” que dá matéria e suporte ao mito no espaço e no tempo, sendo esta dupla materialidade o alicerce temporal e espacial do “Rosto” de todos os mitos terrenos, porque ao serem apropriados terrenamente, inscrevem a incarnação dos seus sentimentos em todas as dimensões humanas.

Assinam o modelo de orientação do pensar, que é alegoricamente materializado na “Terra”, como o seu equivalente humano, pois serve como suporte e como passagem para a desocultação e para o desvelamento do mito, que ao ser originariamente arte, cria em representação o estabelecimento da relação entre pensamento, arte, espaço e “Terra”.

Esta noção advinda de Platão e que apreende também a noção Heideggeriana, remete o nosso pensar para vários questionamentos.

Mas de que modo o mito afeta ou transforma a arte de Rothko? A partir da síntese da sua verdade como *aletheia*? Do seu desocultamento, que enformalmente é o nosso? Ou a partir da dimensão do mito que dá identidade ao seu “Ser” como Mark Rothko, porque constitui o conteúdo estético/pictórico dos seus espaços, o modo de ser específico das suas enunciações, incarnadas em personagens concetuais nunca antes traçadas, que sendo a matéria para enformar, concetualizam a experiência para os seus quadros. Pensamos que sim, porque as matérias de enformação do mito, repetem-se incessantemente na história da “Terra” e na história humana, como uma lógica sequencial deste universo.

Assim, a origem do sentido do mito, torna-se simbolicamente no modelo orientador da enformação das experiências coletivas da humanidade, para conteudamente serem a origem da arte, concebidas com a essência das ideias e representadas poeticamente com a conceção da mimesis²³⁴. Isto é, o conteúdo são os conceitos com assinatura e o mito o modelo. Mas o modelo também precisa de assinatura, porque ao ser apreendido na sua origem epistemológica, da palavra grega *mythos*, este designa principalmente a narrativa falada, da lenda, da fabulação com funções religiosas, a narrativa verbal. E é esta narrativa que precisa de se tornar

²³⁴ Mark. Rothko apreende o conceito de mimesis, principalmente nos dois pensadores dominantes da Antiguidade: Platão e Aristóteles. Em Platão, que concebe a mimesis como a totalidade da natureza exterior, onde a verdade autêntica é só a das ideias eternas e abstratas, em que as aparências naturais participam da realidade e são objetos de conhecimento, na medida em que corporalizam para os sentidos estas ideias

narrativa escrita, concebida como discurso literário e como passagem do mito para a mitologia, porque é esta passagem que constitui filosoficamente a narrativa didática, a que exprime a conceção e/ou a ideia abstrata de mito, que é a condição de possibilidade de este ser concebido como “enunciado”, porque enuncia o lugar da sua existência, a que pode ser apreendida.

Quer dizer que este “enunciado”

“não é uma estrutura [...], mas sim uma função de existência, “o enunciado” não é um objeto dotado de propriedades reais, mas uma pura existência, pelo simples facto que um certo elemento – a linguagem – tem lugar. O enunciado é a assinatura que marca a linguagem pelo simples facto que ela existe”²³⁵.

Neste sentido, devemos interrogar a linguagem, não na direção em que ela nos reenvia, mas sim na dimensão que ela nos dá. Uma dádiva que agarra dimensionalmente o que marca e caracteriza as linguagens ao nível de uma existência, a das práticas discursivas, as que se tornam no conceito de possibilidade, onde a dialética é a faculdade de falarmos com o outro e onde o discurso se torna mais íntimo.

Centro definidor desta ordem temporal, que advém a linguagem da fronteira e da passagem, porque passa no território estranho, que ao ser do mito, passa para paradigma como mutação, como a palavra que vem do grego, *paradeigma*, que sendo exemplo do modelo é a visão do mundo, a do mito fundador, o mito de Prometeu, sobre a origem da civilização e sobre a condição humana. Aquele que filosoficamente aparece na obra de Platão, cuja narrativa didática exprime uma conceção, ou ideia abstrata, propondo o modelo de discurso verdadeiro, do pensamento racional e explicativo – o do *logos*, o que é apreendido pela filosofia, que deste modo nasce na Grécia, suplantando o pensamento mítico.

²³⁵ AGAMBEN, Giorgio, 2008, Textes Philosophiques, *Signatura Rerum* Sur la méthode, Librairie Philosophique J. Vrin, p. 73, «il n'est pas une structure [...] mais une fonction d'existence», «l'énoncé n'est pas un objet doté de propriétés réelles, mais une pure existence, le simple fait qu'un certain élément - le langage - ait lieu. L'énoncé est la signature qui marque le langage par le seul fait qu'il existe».

No entanto e segundo Claude Lévi-Strauss²³⁶, entre o pensamento mítico e o pensamento racional, haveria uma diferença nas formas de expressão, mas não uma diferença de natureza, na medida em que os mitos manifestam na sua estrutura sistemas de oposições que dependem de uma lógica universal do espírito humano, a lógica da totalidade. A qual segundo Platão é a referência a um mundo de ideias, onde as ideias são “essências” eternas nas quais participam as coisas sensíveis particulares, imperfeitas e passageiras. Aquelas que são o fundamento da própria possibilidade do conhecimento verdadeiro, implicando necessariamente esta incompletude. É exactamente por causa da universalidade que o mito ou a religião procuram regras nesta irreversibilidade, a que está contida no tempo linear, tentando representá-lo sob a forma de um círculo, aquele que Platão reintegra na existência humana, num movimento cíclico, que se dobra e se desdobra, para agarrar o passado²³⁷ e se repetir, não no tempo, mas em cada coisa, que uma vez aparecida, retorna ao que era. O eterno retorno de Nietzsche, onde o tempo passado determina o presente e o futuro a própria condição humana na sua disposição. A ordem que nos indica que “tudo o que é da ordem do humano depende da distância, e da maneira como trabalhamos e somos por ela trabalhados”²³⁸, porque é neste trabalho que o distanciamento²³⁹ adquire uma dupla concetualização; que é conceito filosófico e que é conceito mediador. Uma dupla concetual, que permite controlar o pensamento nas suas corridas de um lado para o outro, para com esta duplicidade construir um discurso de movimento, contínuo, o que diz o raciocínio sequencial assente na construção de ordem metódica, a que parte para efetuar o deslocar da contemplação para o recuo, para recuadamente agarrar o pensamento no seu limite ser determinação. Aquele limite que moldou a linguagem às exigências do pensamento racional, ao requisito da filosofia, onde “contemplar é criar” segundo (Deleuze/Guattari, 1992, p. 85).

Um requisito que começa na Grécia Antiga, tendo como originalidade o pensamento grego, que parece escrever todo o referencial das origens da Humanidade.

²³⁶ MERQUIOR, José Guilherme, 1985, *A Estética de Lévi-Strauss*, Editora Universidade de Brasília, ps. 24 e 25. A propósito do livro de Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, onde existe similitude entre este autor e Rothko, para quem a lógica universal apreendida nos vários sistemas de pensamento afeta as suas concepções pictóricas.

²³⁷ O passado determina o presente e o futuro, na medida em que é um “passo”.

²³⁸ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2008, *Corpo e Imagem*, Nova Vega, Limitada. 1ª Edição, p. 8. Ordem também apreendida por Mark Rothko, na sua arte e por nós.

²³⁹ Os autênticos efeitos do distanciamento têm um carácter lutador de potência, os seus meios, “efeitos distanciadores”, interrompem as técnicas de representação para que a ação transgrida as teorias ou as práticas representacionais.

Ele é o todo e simultaneamente o uno. A linha contínua que tendo origem no passado, origina a nossa linearidade no tempo, que é também a linha que se parte no futuro, com a nossa morte. Antes da partida só nos resta a memória, porque o tempo vivido é subjetivo, é o da qualidade da vivência, feita de momentos heterógeneos, os que se tornam instantes para ser fixados a velocidades diferentes, porque o tempo apresenta-se como uma sucessão de intervalos invariáveis, e, só dentro desta invariabilidade se podem fixar os instantes, aqueles que a memória apreendeu subjetivamente e registou como Arte e como Linguagem, para advirem conceitos., os de Rothko.

Paradigmaticamente, já apreendemos parte do percurso do conceito. O conceito de condição humana, que remete para o conceito de universalidade, o que “provocou a criação de um novo conceito de espaço perceptivo” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 24), imprescindível para poder apreender os outros dois conceitos centrais que lhe são familiares; o conceito de “Espaços-tempo Pictóricos” e o conceito de “Mito e seus conteúdos,” os conceitos que revelam a condição humana na “Terra”, que ao ser ela mesmo a apropriação como “escritura”, escreve a sua temporalidade espacial, permitindo materialmente que Mark Rothko apreenda, através da leitura destes conteúdos, as infinitas variações, possibilitantes, que o distanciamento encerra.

O distanciamento histórico, onde ler a espacialidade das imagens é leitura e eco da temporalidade da escrita, a que agarra a memória para apreender o subjetivo através do olhar e da escuta, e assim constituir as suas questões terminológicas, as da filosofia, as que constituem o conceito de lisibilidade, na leitura do distanciamento e o conceito de devir, no que devém a teoria platónica da comunicação dos géneros, uma mostra em que o devir implica uma mistura do ser e do não-ser, o que é positivo e o que é sombra, para nesta dualidade se misturar e devir potência da leitura.

Uma leitura que não se transforma, senão a partir do momento em que é simultaneamente idêntica e diferente de si própria, porque ao estar em movimento, movimenta a passagem para o outro devir, o devir-informação, que sendo da leitura, não o é, na medida em que advém a essência da leitura, a essência que o pensamento retira para ser mostra na lógica do devir, e devem documento. Ferramenta que mostra uma outra evolução da temporalidade histórica, advindo desta forma o conceito de Aristóteles, ao atualizar a potência como instrumento, remetendo-a para o inteligível. “Pois a inteligência ela mesma encontra-se naturalmente em nós e nós utilizamo-la

como um instrumento”²⁴⁰. Um instrumento potencialmente agarrador da distância, para subjetivamente convocar a reminiscência, para os procedimentos artísticos centrais, aqueles que filosoficamente se concentram sob a escuta atenta de Rothko, revelando as grandes áreas do pensamento da Antiguidade; a História, a Literatura, a Arte e a Modernidade²⁴¹.

Todas as disciplinas que tendem para o distanciamento, para o conceito de devir, porque todas elas advêm forma; as formas do desconhecido, do estranho, do maravilhoso, do horrendo, do sinistro. Todas as formas dimensionais que o mito incarnou e convocou através da história, para serem as formas sensíveis do aparecimento do registo, as que desconhecidamente formam o traço e humanamente o traçado. “Podemos dizer que os gregos entendiam a qualidade do desconhecido”²⁴². Porque como nos elucida Rothko, esta dimensão insondada é permissiva à construção das abstrações, as que geram as generalizações do artista, que “deve ser a de construir generalizações.” (...) “Cada generalização deve refletir um entendimento das limitações categóricas (categorias que Aristóteles situa numa ordem proporcional à totalidade)”²⁴³. Designadamente a metafísica, como a ciência que estuda em primeiro lugar os primeiros princípios e as primeiras causas, e em segundo lugar, a ciência que estuda o “ser enquanto ser”, “o ser que se diz em várias acessões”. Isto significa que o “Ser” pode ser dividido e subdividido em categorias, as que não são somente divisões do discurso mas também géneros do ser, porquanto podem classificar o “Ser” segundo a substância, qualidade, particularidade, posição e outros modos. Uma ciência, que sendo a dos primeiros princípios e das primeiras causas, é a Teologia - a ciência do divino -, a ciência que Mark Rothko apreende como um acto puro abstrato. Deste modo, o primeiro motor do universo, é a ciência que se movimenta teologicamente para dar acesso a uma outra realidade, mais elevada, “a ciência do ser enquanto ser”, a ontologia, o princípio encontrado em Aristóteles, onde a ontologia se tornou

²⁴⁰ ARISTOTE, *Problèmes XXX*, 2004, Traduit du grec par Andrea L. Carbone & Benjamin Fau, Éditions Allia, Paris, IVe, remetendo para a p. 20, «sur une enquête dialectique». «Car l’intelligence elle-même se trouve naturellement en nous et nous l’utilisons comme un instrument».

²⁴¹ Este conceito é normativo da finalidade de uma época, no sentido de associação com o enorme movimento social e espiritual que se introduziu na Europa no princípio da época moderna, mediada por diversas vanguardas do princípio do séc. XX, que a partir de Baudelaire inscrevem a sua teoria na Arte, para centrar a forma, como forma no lugar central da modernidade. O possível para que cada obra seja individual e tenha inovação artística, aquilo a que se chamou “a Arte pela Arte”.

²⁴² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista*. Filosofías del arte. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 190. A qualidade que fascinou Mark Rothko.

²⁴³ Idem, ps. 190 e 151. As categorías que Rothko apreende.

originalmente discurso, para se situar como a ciência suprema universal ou a filosofia primeira.

Concebe-se assim, a relação entre a Grécia e a filosofia como origem, determinando deste modo a sua territorialização, pois o território filosófico advém território concetual, renovando uma necessidade, que sendo abstração advém elemento histórico tornado circular. A circularidade do mito, que depois de se ter tornado territorializado, se desterritorializa, fazendo uma desterritorialização absoluta. A desterritorialização que Mark Rothko apreende, para a reterritorializar, no seu novo território, que sendo da filosofia, se reterritorializa no território do conceito²⁴⁴, mas ontologicamente.

Mark Rothko desterritorializa-se assim da sua pintura de início, a que designamos arte-real, para objetivamente se reterritorializar na arte-configuração enformada no mito, que ao ser um dispositivo²⁴⁵ histórico, se torna num devir potentado. Uma mudança que é estrategicamente determinante para potenciar o seu devir pictórico, para que na contemporaneidade o mito, se torne num “écran” distinto do real, o que é realizado neste devir, porque potencialmente inscreve a sua Arte no conteúdo da “Terra” mundanizando a nova imagem do pensar.

Uma imagem, que advinda dos seus diálogos, estabelecidos consigo próprio e com os outros, é já o revelar da representação sensível incarnada na imagem mutável do mito, aquela que mitologicamente se tornou num bloco universal, facetado, fragmentado, desagregado e arrastado pelo pensamento, pelo inconsciente, para sentidamente emocionar Rothko e este, emocionar o mundo.

Uma ideia de multiplicidade e de divisão, que conduz ao limiar de um horizonte em movimento contínuo, de mobilização e de morte, onde o mito é olhado para um nível de elevação enigmático, na medida em que este ainda não disse a última palavra, a que mostra que o mito exprime qualquer coisa de real e de existente em nós mesmos, como a linguagem que está compreendida no tempo global e na memória e adquirida no imaginário, que impregnando uma outra faceta, a dos pintores/

²⁴⁴ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, 1ª Edição, Lisboa, ps. 90 e 91. O conceito não é objeto, mas sim território, como nos referem estes autores.

²⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio, 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot & Rivages, p. 9. «Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...] le dispositif a donc une fonction stratégique dominante ... J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force ... ».

pensadores, impregna enformalmente os novos conceitos de impacto, criando assim, várias outras dimensões impactantes de movimentos não habituais. Uma espécie de cultura-mundo, que compreende outros sentidos para a transformação desta nova herança percetual, onde a linha de horizonte mítica se movimenta, já não no seu limite aparente, porque a sua referência desmesurada alterou todas as coordenadas e dimensões previstas no tempo, no espaço, mas no movimento do pensar, aquele que foi ultrapassado, e na ultrapassagem, deveio olhar.

Um horizonte etéreo que reconfigura agora a “Terra”, retirando-a da sua invisibilidade histórica de séculos, perspetivando-a para outros olhamentos pictóricos, a refazer, através do mito, atraindo-a para uma lógica diferenciada de perspetiva impossível, com avanço do espaço geográfico, como se a “Terra” exigisse ela própria estar fora deste limite, para se abrir visual e espaçadamente para a criação, deixando entrar todas as dimensões do mito, e nesta entrada as reconfigurar tridimensionalmente num espaço outro, aquele que espaçadamente é fazedor de uma nova ilustração do universo. A que é ilustrada contemporaneamente por Mark Rothko, como a paisagem do seu pensamento, e entra na globalidade, com o objetivo de construir inovadoramente outra noção de geostética espacial, a que reenforma a “Terra”, movimentando-a emocionalmente, com outro mito, o da atualidade, o que apreende a Terra de cima para baixo, para a tornar em signo²⁴⁶, e nesta transformação, a converter na nova imagem plástica da Terra, a que mantém a ligação de causa e efeito com a sua nova visibilidade.

²⁴⁶ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., “Geografias – imaginário e controlo da Terra”. In *Revista de Comunicação e Linguagem, Espaços*, n.ºs 34 e 35, Relógio D’Água, Lisboa, 2005, p. 31. A este propósito, o autor cita um texto de Comolli sobre “Les Paysages typographiques de Giacomelli”, que diz o seguinte sobre este fotógrafo italiano: “surgiu um momento em que decidi mudar de perspetiva, deixar de olhar a terra do ponto de vista do camponês que a trabalha, mas do alto, de cima para baixo. Era ainda uma forma de regressar ao sujeito, a Terra vista do cimo não era mais Terra, e sim signo, como as rugas das mãos, como a pele dos velhos”.

III ROTHKO: DO MITO AO MUNDO

3.1. MARK ROTHKO: UM CRIADOR DE MITOS

«O homem excede
infinitamente o homem».
Pascal (Pensamento 434)”²⁴⁷.

«Considero-me um criador de mitos”²⁴⁸.
Mark Rothko

Era assim que Rotho se considerava na década de 1940, quando conjuntamente com um grupo de artistas, dos quais se destacavam, Gottlieb e Newman, se sugeriram a combinação do irreal com o real, para desta forma chegarem mais perto ao mais profundo realismo do mito, e assim, se assumirem artisticamente como criadores de mitos, quer dizer, como criadores de uma nova expressão para ser representada em arte.

Deste modo, parece-nos pertinente iniciar esta abordagem filosófica apreendendo dois pensamentos, o de Pascal e o de Rothko, que consideramos constitutivos da dimensão do pensamento e da dimensão da linguagem do mito, na medida em que ambos os pensares chamam a si o meditar sobre a própria condição da humanidade ao estabelecerem uma relação de diálogo dentro do processo da criação artística, para representarem diretamente a natureza fundamental do drama humano e da sua tragédia. Pascal comunica-nos o sentimento do mistério divino, e em como assenta nesse mistério o paradoxo da nossa condição. A par deste pensar, atribui à imaginação um sentido qualitativo, na medida em que esta confere às coisas e às pessoas qualidades inexistentes, permitindo encher de certa forma o vazio que assombra a nossa condição. Rothko numa outra escuta, apreende paradoxalmente estes pensares. Interessa-lhe meditar sobre a dimensão do divino e do sagrado²⁴⁹, e pensar no significado do conceito

²⁴⁷ PASCAL, Blaise, *Pensées*, (1857-1662), 1960, Edição portuguesa, Opúsculos, Guimarães.

²⁴⁸ ROTHKO, Mark, *em carta ao jornal New York Times*, de 8 de Julho de 1945, in: ROTHKO, Mark, *Paredes de Luz*, Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro 2004, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, 2004, p. 54. “ Considero-me uno creador de mitos”.

²⁴⁹ COMPTON, Michael, 1987 – 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “Rothko siente o sagrado en la pintura, como un modo de vida profético y moral”.

de imaginação, para conceitualmente criar uma possibilidade de abertura. Assim, apropria-se destas manifestações como ideias para o seu confronto dialético, acrescentando uma outra densidade à expressão do mito, que consiste para Rothko “na manifestação de qualquer coisa de real e de existente em nós mesmos”²⁵⁰, ou seja, na maneira pela qual as coisas aparecem e se manifestam nesta realidade, para que possam ser compreendidas no acontecimento em si mesmo e através dele, apreendendo a sua ordem, que é também a nossa. Ordem determinante nas estruturas subjacentes e nas suas movimentações, sobretudo as dimensões ocultas, aquelas que relevam do espírito genérico do mito, quer dizer, da mitologia, onde “o «mitológico» é saber cultural e substitui uma experiência presente pelo conhecimento do sentido dos mitos dentro da distância”²⁵¹, permitindo agarrar neste distanciamento ambos os conceitos; do passado, o sagrado como irreal e do presente, a imaginação como real, mas abstratamente. Só a ideia afastada destas realidades pode estruturar o conhecimento e a compreensão para reagrupar todos os mistérios num novo pensar. Este renovado pensamento traça um dos modos que expressam as suas reflexões e os seus atos, ao representarem a essência do individual, que se torna no coletivo universal, o que leva Rothko a escrever em 1942 - “que a sua pintura não se ocupa da anedota particular, mas sim do espírito do mito, que é genérico a todos os mitos de todos os tempos”²⁵².

É exatamente este aspeto anacrónico que atrai Rothko para o entendimento do conceito de mito, na medida em que o mito advém uma narrativa didática humana e exprime a conceção como uma ideia, permitindo abstrair desta passagem; uma propriedade, uma relação, ou uma representação, atribuindo a estas categorias novos devires, as do seu tempo. Isto é, Rothko pode apreender o conceito de mito, tornar este conceito no fio condutor do seu pensamento, mas não pode apreender o espírito em que esses conceitos se desenvolveram temporalmente, entrando noutro abstrair. Como refere Hegel, «todo o povo, corresponde de maneira geral com o progresso da sua cultura»²⁵³, e Mark Rothko entende isso, abstrai das outras épocas o essencial para os seus mitos e faz

²⁵⁰ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, p. 69.

²⁵¹ ISHAGHPOUR, Youssef, 2003, Rothko, *Une absence d'image: lumière de la couleur*. Éditions Léo Scheer, Farrago, Tours, p. 65. «Le «mythologique» est savoir culturel et remplace une expérience présent par la connaissance du sens des mythes dans la distance».

²⁵² COMPTON, Michael, 1987 – 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “Rothko escribió en 1942 que su pintura no se ocupa de la anécdota particular sino del espíritu del mito, que es genérico a todos los mitos de todos los tiempos”.

²⁵³ G. W. F. Hegel, 1995, *Cours d'esthétique*. 1, Paris, Aubier, p. 142.

da sua época uma criação, torna-se um criador de mitos. Uma época em que a crise da arte moderna, advinda já do séc. XIX, instaura uma crise da imagem no mundo sem precedentes apontando para além de si mesma, o que permitiu na sua actualidade experimentos extraordinários.

Mas como é que Rotho se tornou um criador de mitos? Capturando para a sua criação “a variação conceptual tal como surge na filosofia”²⁵⁴, na medida em que “a filosofia faz surgir acontecimentos com os conceitos”²⁵⁵, indicando a Rothko o discurso racional do *logos*, que remete por sua vez, para os conceitos centrais da filosofia grega e da tradição judaico cristã, tornando-se na referência do seu conhecimento e simultaneamente na da sua compreensão. Rothko cria assim, a base para a identificação do conceito filosófico de mito, indo à sua génese, ao mito grego da origem do universo, onde “é preciso que advenha alguma coisa que permita criar o espaço, isto é, um intervalo”²⁵⁶. E o que advém, para criar o espaço, esta na filosofia e na arte, na sua grande exigência: traçar planos sobre o caos²⁵⁷, para rasgarem o firmamento e mergulharem neles²⁵⁸, lutando para o tornar sensível²⁵⁹, e, desta forma, trazer variedades que apesar de permanecerem no infinito, são inseparáveis das superfícies e dos volumes que foram arrastados pelo traçado do plano, que ao ser secante, corta o caos, fazendo emergir deste intervalo a abertura do espaço, a que desbloqueia o tempo para restituir o infinito como um devir, porque “o que é fundamental no mito do nascimento do Universo é que a um dado momento se abra o espaço e o tempo se desbloqueie”²⁶⁰, para em última instância, dar a ver as movimentações ocultas destes “seres de fuga”²⁶¹, porque foram eles os convocadas pela filosofia e pela arte para atravessarem o caos e

²⁵⁴ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA ?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 181.

²⁵⁵ Idem, p. 175.

²⁵⁶ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2012, *Corpo e Imagem*. Lisboa, Nova Veja, Limitada. 1ª. Edição. P. 26. Cf Jean-Pierre Venant, “é preciso que advenha alguma coisa que permita criar o espaço, isto é, um intervalo”.

²⁵⁷ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA ?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 177. “Mas a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos”.

²⁵⁸ Idem, p. 177. “A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e mergulhemos no caos”.

²⁵⁹ Idem, p. 179.

²⁶⁰ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2012, *Corpo e Imagem*. Lisboa, Nova Veja, Limitada. 2ª. Edição. P. 26. Cf Jean-Pierre Venant, “o que é fundamental no mito do nascimento do universo é que a um dado momento se abra o espaço e o tempo se desbloqueie”.

²⁶¹ Como lhes chama Deleuze.

deixarem no traço da sua passagem a emergência do discurso como “a primeira forma de registo desta divisão originária”²⁶², “embora a narrativa mítica procure desde logo anulá-la”²⁶³, mas o mito, “enquanto sismógrafo do terror inicial, repete inevitavelmente a divisão em que se origina”²⁶⁴, e Rothko, conhece bem essa divisão. Viu-se obrigado a imigrar em 1913, da Rússia, de (Dvinsky), com nove anos, juntamente com parte da sua família, para os Estados Unidos da América, fugindo da perseguição nazi a que o seu povo judio estava sujeito. Essa partida para o desconhecido, deixa no vazio, a sua casa, a que participa de todo um devir, como nos diz Deleuze, o seu universo, e o seu território, o seu *Heimlich*, para ir para o *Unheimlich*, que é a sua desterritorialização”²⁶⁵. Como refere Rothko, “foi pela fé que Abraham deixou o país dos seus pais e adveio estrangeiro em terra promissa”²⁶⁶, “uma aventura desconhecida num país desconhecido”²⁶⁷, experiência que Rothko regista tragicamente como um estanhamento, e que se vai transformar numa pulsão negativa, inscrevendo-se na sua arte com uma nova expressão e duplamente: como origem do drama, advindo um “devir sensível”²⁶⁸ e como conceito, criando muitos devires. O devir “mito do artista”²⁶⁹, o devir “mito do momento atual”²⁷⁰ e o devir “mito da espécie humana”²⁷¹. Todos estes devires concetualizam a combinação do irreal com o real, e todos eles chegam ao mais profundo do mito, criando o terreno fértil para a construção: a criação dos seus mitos. Como citou

²⁶² BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2012, *Corpo e Imagem*. Lisboa, Nova Vega, Limitada. 2ª. Edição. P. 26.

²⁶³ Idem, p.26.

²⁶⁴ Idem, p.26.

²⁶⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTAR, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p.156.

²⁶⁶ ISHAGHPOUR, Youssef., 2003, Rothko, Une absence d'image: lumière de la couleur. Éditions Léo Scheer, farrago,Tours, p.53. «Ce fut par la foi qu Abraham laissa le pays de ses pères et devient étranger en terre promise... ».

²⁶⁷ Idem., p.53, «une aventure inconnue dans un espace inconnu».

²⁶⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p.156. “ O devir sensível, é o acto pelo qual alguma coisa ou alguém continuamente devém – outro (continuando a ser aquilo que é)”.

²⁶⁹ COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p., “del mito del artista, (estúdios, desnudos, figuras a sus anchas, etc.,).

²⁷⁰ COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p., “del mito del momento actual, (ciudad, metro, etc.,).

²⁷¹ COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p., “el mito de la especie humana, que se debía a Nietzsche y Jung. Se pueden interpretar estas pinturas como un intento por alcanzar un nivel más alto de transcendencia o al menos una nueva intensidad. Realmente representan un escalón en la evolución del tema”.

Pascal, “o homem excede infinitamente o homem”, e Rothko excedeu-se a si próprio, ou melhor, transcendeu-se. O seu último mito representa uma evolução no seu tema, elevando a sua pintura para um escalão mais alto de transcendência, o que confere outra intensidade à sua arte. Intencionalmente Rothko apreende-a para o último devir. O que devem mito da cor. No entanto, é a partir do mito da espécie humana, que Rothko vai desenvolver a sua própria expressão, a do chamado “período mitológico”²⁷², recaindo a sua escolha no mito mediterrâneo universal, o mito grego da Grécia antiga, o que encerra “os impulsos elementares, assim como a forma mais arcaica da linguagem plástica do homem”²⁷³, aquela que se revê na expressão. “ Porque a expressão mitológica se reduz ao que o artista encontra no mais profundo dele mesmo”²⁷⁴, a sua linguagem, a da sua representação, aquela que vai ser mostrada pela primeira vez em Nova York como sinal de uma nova sensibilidade, a que cria uma diferenciada relação humana e pictórica com o Mundo, como nos indica Michael Compton:

“A obra nova de Rothko é, em um sentido, um tributo ao Museu de Arte Moderna como um compêndio cultural e, também um signo de que ele estava a tomar parte em um movimento internacional contemporâneo”²⁷⁵.

²⁷² COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “Es digno de mención que el período mitológico de Rothko coincide en el tiempo com el período más duro de la guerra, después de la caída de Francia y de las victorias japonesas en el Pacífico”.

²⁷³ Idem, s/p., “...los impulsos elementales así como la forma más arcaica del lenguaje plástico del hombre...”.

²⁷⁴ ISHAGHPOUR, Youssef, 2003, *Rothko, Une absence d'image: lumière de la couleur*. Éditions Léo Scheer, farrago, Tours, p. 71. “ C’est pourquoi l’expression mythologique se réduit à ce que l’artiste trouve au plus profond de lui-même».

²⁷⁵ COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “La obra nueva de Rothko es, en un sentido, un tributo al Museo de Aret Moderno como un compendio cultural y, también, un signo de que él estaba tomando parte en un movimiento internacional contemporáneo”.

3.2 A INSCRIÇÃO DE ROTHKO NA CONTEMPORANEIDADE

“Contemporâneo
é aquele que recebe no rosto
as faíscas das trevas
que provêm
do deu tempo”²⁷⁶.
Giorgio Agamben

Deste modo, o mito torna-se na chave do seu pensamento e no diálogo discursivo do conceito, para estabelecer paradigmaticamente a contemporaneidade, porque advém significado subjetivo para a estratégia do encontro, o encontro de todos os encontros, o encontro filosófico/simbólico. O que concebe filosoficamente o elemento mitológico, que ao ser mito é signo. O sinal de abertura para o projeto, pois permite apreender a representação do significado e do significante, através da percepção. Quer dizer, através da adaptação para as diversas aproximações e através da organização de um tempo, que partindo do contacto com o mundo, com o real, parte para perceber a presença das coisas, aquilo a que poderíamos chamar uma percepção/limite, e que remete para os indícios fragmentários, os que vindos da memória provocam sensações de representação, individual ou coletiva, para as tornar duplamente inacabadas e neste inacabamento constituir a essência na proximidade do conceito, o que abre para a sensibilidade, para a sua estrutura, pois estruturalmente é a forma *à priori*.

A forma que contem a forma, o espaço e o tempo, os elementos do conteúdo, os que se tornam na condição de possibilidade de fazer experienciar o exercício do pensamento, pois engendram e convocam o pensar para o entendimento, o da matéria entendível, onde “a sensação não se realiza no material sem que o material passe inteiramente na sensação” (Deleuze/Guattari, 1992, pág. 147), na medida em que é a matéria que contem – o conteúdo ou sensação – aquelas que, segundo Kant, constituem as duas formas primeiras “irredutíveis” do conhecimento humano, as que se desdobram

²⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio, 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot & Rivages, p. 22. «Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps».

da sua “dobra” (Deleuze/Guattari, 1992, pág. 38), para o entendimento da formação individual, o que contém a memória e o subjetivo, e o entendimento da formação histórica e cultural, que contém o real, o mito e a história. Todos os sentidos para a sensibilidade, que revela assim, não só, a origem da sua constituição, o seu índice, o que enforma o sinal para estabelecer a relação humana com o mundo, mas também, a constituição da sua dimensão, a que dimensiona, quer individual quer no coletivo, o conceito. Memória, subjetivo, real, mito e história determinam assim, as cinco questões da sua escriturologia, da sua filosofia, quer dizer, da sua terminologia. “A terminologia é o momento poético do pensamento”²⁷⁷.

O momento que segundo Mark Rothko é um dos grandes momentos da sua “ruminação”, porque é o momento “entre”, o que dialeticamente contempla o pensar para o introduzir na poesia,

“o momento mesmo quando a filosofia se faz reflexão sobre a poesia, fazendo por vezes desta um objeto de culto, porque ela não pode escapar à exclusão que resulta da sua posição admitida, pelos dois, dentro do signo”²⁷⁸.

Ou seja a filosofia determina “um continuum entre o poema e o discurso sobre o poema”. O discurso “que faz falar o poema”²⁷⁹, na medida em que “não podemos falar que dentro da poesia ou fora da poesia”²⁸⁰. Mas o mais importante é que neste refletir “sobre” acontece o acontecimento do momento. Dá-se a instalação, por ser o momento em que a filosofia se instala na poesia, o momento da sua consistência, mas simbolicamente, para conceber a sua formação, que ao ser concetual, é arrastada paradoxalmente para o acontecimento, para o engendrar, produzir e mostrar.

Uma mostra de representação paradoxal, a que é compreendida no modo do paradigma, para que o novo representar paradigmático não se acrescente aos anteriores,

²⁷⁷ AGAMBEN, Giorgio, 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot & Rivages, p. 7. « La terminologie est le moment poétique de la pensée ».

²⁷⁸ MESCHONNIC, Henri, 1985, *Les états de la poétique ?* Presses Universitaires de France, p. 81. « Même quand la philosophie s'est faite réflexion sur la poésie, jusqu'à en faire parfois un objet de culte, elle n'a pas pu échapper à la forclusion qui résulte de leur position admise, pour toutes deux, dans le signe ».

²⁷⁹ Idem, p. 81. « Un continuum entre le poème et le discours sur le poème. » (...) « Il a fait parler de poème ».

²⁸⁰ Idem, p. 81. « On ne peut pas parler que dans la poésie, ou hors de la poésie ».

aos precedentes, mas os substitua, para os tornar na mostra revolucionária, no modelo da referência. O que referência o momento poético do pensamento. O momento do devir, porque participa como aventura no momento do futuro. O que projeta a sua visão interior do mundo através do mito, fundador ²⁸¹.

O mito que ao ser inacabado, é incomensurável, só visionado paradigmaticamente para ser visto como matriz. Porque a matriz é a orientadora de todas as sequências conceituais, constituindo este o modelo da realidade de toda a pesquisa científica do modelo de Mark Rothko.

Um modelo que se referencia, para inscrever o paradigma da sua representação paradoxal, a que se arrasta do passado, do seu devir histórico, onde os silêncios da história são discursos para se exporem à luz do presente, na mostra do momento particular do seu pensamento, o que adveio entrada para entrar na contemporaneidade, porque como cita Agamben,

“a contemporaneidade inscreve-se com efeito, dentro do presente assinalando-a antes de tudo como arcaica, e só aquele que percebe dentro das coisas mais modernas e mais recentes, os índices ou a assinatura do arcaísmo pode ser contemporâneo. Arcaico significa próximo do *arké* ²⁸², quer dizer da origem. Mas a origem não se situa somente dentro de um passado cronológico: ela é contemporânea do devir histórico (...) quem definiu a contemporaneidade encontra o seu fundamento dentro desta proximidade com a origem, que parecendo nula parte com mais força que no presente (...) porque a chave do moderno está escondida dentro do imemorial e do pré-histórico”²⁸³.

²⁸¹ O mito de Prometeu de Platão, referido anteriormente.

²⁸² DUMONT, Jean-Paul, 1962, *A Filosofia Antiga*. Biblioteca Básica de Filosofia, Edições 70, p. 19. “Anaximandro é o primeiro a introduzir na filosofia o termo *arché* ou origem”.

²⁸³ AGAMBEN, Giorgio, 2008, *Textes Philosophiques, Signatura Rerum Sur la méthode*. Librairie Philosophique J. Vrin, ps. 33 a 35. «La contemporanéité s’inscrit en fait, dans le présent en la signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et le plus récentes les indices ou la signature de l’archaïsme peut être un contemporain. Archaïque signifie proche de *l’arké*, c’est-à-dire de l’origine. Mais l’origine n’est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique (...) parce que la clé du moderne est cachée dans l’immémorial et le préhistorique».

É esta chave que Rothko quer encontrar para o seu pensamento, para decifrar as obras do mundo antigo e as trazer para o mundo presente.

“É assim que o mundo antigo se retorna, para o seu destino, para se encontrar no seu começo a *avant-garde*, que se desencaminhou no tempo para procurar o primitivo e o arcaico. É neste sentido que podemos dizer que o caminho de acesso ao presente é necessariamente a forma de uma arqueologia”²⁸⁴.

A arqueologia do pensar, a que retorna à origem do seu pensador, Kant, quando nos dá a ver pela primeira vez dentro das “Lose Blätter”, Folhas Desatadas, a ideia de uma “arqueologia filosófica” e se interroga sobre a possibilidade de uma “História Filosófica da Filosofia”. Uma história que segundo o autor, “não é em si possível nem historicamente, nem empiricamente, mas somente racional”²⁸⁵, (*à priori*), porque “se ela expõe *le facta* (os factos) da razão, ela não pode pedi-los emprestados à narrativa histórica, mas deve tirá-los da natureza da razão humana como uma arqueologia filosófica”²⁸⁶.

Mas o paradoxo implícito nesta arqueologia encaminha o pensamento ainda para um passado mais longínquo, é que ele não tem começo histórico, porque não se produz, só se engendra e neste sentido “não podemos escrever uma história de coisas que não chegaram, pelo qual podemos somente dar os materiais preparatórios”²⁸⁷, como nos refere Giorgio Agamben a propósito de Kant.

São estes materiais preparatórios que Mark Rothko apreende como esboço para o seu pensar através do paradoxo, porque o “paradoxo maior da historicidade não é o de

²⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio, 2008, Textes Philosophiques, *Signatura Rerum Sur la méthode*. Librairie Philosophique J. Vrin, ps. 33 a 35. «C’est ainsi que le monde antique se retourne, à la fin, pour se retrouver, vers ses débuts ; l’avant-garde, qui s’est égarée dans le temps, recherche le primitif et l’archaïque. C’est en ce sens que l’on peut dire que la voie d’accès au présent a nécessairement la forme d’un archéologie».

²⁸⁵ Idem, p. 93, «n’est en soi possible ni historiquement ni empiriquement, mais seulement rationnellement (...)».

²⁸⁶ Idem, p. 93. «Si elle expose les *facta* de la raison, elle ne peut les emprunter à la narration historique, mais doit les tirer de la nature de la raison humaine comme une archéologie philosophique».

²⁸⁷ Idem, p. 94. «On ne peut écrire une histoire des choses qui ne sont pas arrivées, pour laquelle on peut seulement donner des matériaux préparatoires».

ter um lugar. É o de continuar”²⁸⁸, para na continuação agarrar o pensamento, com os novos materiais, que ao serem esboços preparatórios exercitam o pensamento para a proximidade do inacabado, constituindo este o próprio paradoxo. O do inacabamento mesmo, porque é a matriz, e ao ser matriz é a que orienta este inacabado para a pesquisa, ao dar as condições concretas ao pensamento para o diálogo com as teorias e para o encontro inesperado do diverso, onde a “Biblioteca que é uma figura das figuras do inacabado. Aquela do sujeito, porque a sua aventura transforma os nomes impressos em margens da sua própria escritura”²⁸⁹.

A que escreve “o ato de filosofar com um desenvolvimento gradual da razão humana, na medida em que este não pode querer proceder de maneira empírica e não pode também querer começar por puros conceitos”²⁹⁰, (...) porque “todo o filósofo constrói por assim dizer a sua obra sobre as ruínas de um outro” e é a partir daqui que a “filosofia não é qualquer coisa que seja possível de apreender, pelo simples facto que ela ainda não apareceu”²⁹¹, só revelou a origem. Nesta dimensão Agamben diz-nos que “a arqueologia é uma ciência de ruínas” (...) “como a dos filósofos que não existem na realidade, apenas se apresentam como *Urbilder*, ou seja arquétipos ou imagens originais”, porque “um arquétipo não resta senão na medida em que pode tornar a juntar. Ele deve somente servir como cordão”²⁹², para a continuidade do pensamento, o seu “continuum”, o que estabelece as relações traçadas para a combinatória da construção inacabada, pontuada de pontos de pensar na configuração da origem, da sua “*Urbilder*”, a que configura a representação dos traços específicos dos sistemas linguísticos. Os únicos que traçam o registo possível de apreensão, a do arrastamento de Rothko.

²⁸⁸ MESCHONNIC, Henri, 1985, *Les états de la poétique ?* Presses Universitaires de France, p. 9. «Le paradoxe majeur de l'historicité n'est pas d'avoir eu lieu. C'est de continuer».

²⁸⁹ MESCHONNIC, Henri, 1985, *Les états de la poétique ?* Presses Universitaires de France, p. 9. «La bibliothèque est une figure des figures de l'inachèvement. Celui du sujet, puisque son aventure transforme les mots imprimés en marges de sa propre écriture».

²⁹⁰ Agamben, Giorgio, 2008, *Textes Philosophiques, Signatura Rerum Sur la méthode*, Librairie Philosophique J. Vrin, p. 94, «... l'acte de philosopher est un développement graduel de la raison humaine et celui-ci ne peut avoir procédé de façon empirique et ne peut non plus avoir commencé par de purs concepts».

²⁹¹ Idem, p. 95, «tout philosophe construit pour ainsi dire son œuvre sur les ruines [auf den Trümmern] d'une autre et que la philosophie n'est pas quelque chose qu'il serait possible d'apprendre, du simple fait qu'elle n'est pas encore apparue».

²⁹² Idem, p. 95. «Comme les philosophes, qui n'existent pas dans la réalité, elles se présentent seulement comme *Urbilder*, archétypes ou images originelles (...) un archétype ne reste tel que s'il ne peut être rejoint. Il doit seulement servir comme un cordeau».

A da trajetória da abertura, que traça e assina a passagem para a clareza, dando a ver o pensamento mais alto, o que se eleva para conhecer através de conceitos, aqueles que segundo Kant²⁹³, são os fundamentais do conhecimento, pois provocam o pensamento, para nesta provocação dar-a-ver as categorias do afastamento, aquelas que inacabadamente representam a entrada na contemporaneidade de Rothko, a entrada na criatividade onde, “toda a criação é singular e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade” (Deleuze/Guattari 1992 p. 14)”, sendo este ponto singular, o ponto da relação entre o conceito e a criação, o que detém “as três componentes inseparáveis: mundo possível, rosto existente e linguagem real ou fala”, como cita (Deleuze/Guattari, 1992 p. 23), as componentes que permitem a relação existente entre Mark Rothko, e o seu tempo, isto é, a relação com a contemporaneidade, onde contemplar os próprios traços é mostrar o próprio rosto. Segundo Agamben, “contemporâneo é aquele que percebe a obscuridade do seu tempo como um encontro que o olha e não cessa de o interpelar, qualquer coisa que, mais que toda a luz, é diretamente e singularmente voltado para ele”²⁹⁴.

Rothko percebeu este voltar da obscuridade, porque “perceber esta obscuridade não é uma forma de inércia ou de passividade: esta supõe uma atividade e uma capacidade particular”²⁹⁵, que consiste em neutralizar as luzes que brilharam na sua

²⁹³ Dimensionalmente apreendida, a categoria do grego *Katègoria* de *Kategorein* “afirmar”, afirma filosoficamente que é sinónimo de conceito, para conceitualmente classificar, congregar e enquadrar os seres, as coisas e os pensamentos.

Mas as categorias para Kant, quer dizer os conceitos *à priori*, elevam-se muito mais, são fundamentais do conhecimento e referem-se não ao ser, mas ao entendimento. Uma dimensão dada filosoficamente como a faculdade de compreender as categorias, que sendo doze, se reagrupam em quatro rubricas, constituindo estas os conceitos fundamentais do conhecimento (os conceitos qualitativos). Nesta dimensão o conceito é o principal meio ao nosso dispor para controlarmos a realidade. Além de terem a origem na realidade, permitem também conhecê-la e organizá-la, através dos conceitos *à priori* ou puros, sem qualquer experiência, ou através dos conceitos *à posteriori* ou empíricos.

As categorias de Kant formam um quadrado hermenêutico, uma teoria geral de interpretação filosófica, que se divide em duas partes. A primeira parte, encabeçada pela quantidade, inclui a unidade, a pluralidade e a totalidade. A qualidade encabeça a realidade, a negação e a pluralidade. Na segunda parte a relação encabeça a inerência e substância, a causalidade, a independência e a comunidade. A modalidade encabeça a possibilidade, a existência e a necessidade.

Estas categorias, serviram de base ao artista John Graham, na publicação datada de 1937 e intitulada *Métodos de Abstracção*, as categorias que Rothko tão bem apreendeu para o desenvolvimento da sua obra e que obviamente John Graham escutou em Kant.

²⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio, 2008, *Qu'est-ce que le contemporain?* Éditions Payot & Rivages, p. 22, «contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui”.

²⁹⁵ Idem, p. 21, “...percevoir cette obscurité n'est pas une forme d'inertie ou de passivité : cela suppose une activité et une capacité particulières (...)».

época, para descobrir a obscuridade singular das trevas, que nunca é separada da sua claridade, o que implica que Rothko não se deixou cegar pelas luzes da sua época, mas apreendeu a ver na claridade da sombra, “a sua sombra íntima” como lhe chama Agamben, a que vem do recuo, das trevas, e da sua própria vida, também ensombrada, factores determinantes na construção da nova visão de Rothko, que se volta agora, para um outro “ver”, o que vê “a eliminação de todos os obstáculos que podem surgir entre o pintor e a sua ideia e entre a ideia e o observador”²⁹⁶, na claridade, a luz que chega à visão, porque para Rothko “a arte é uma aventura num mundo desconhecido, que só quem está disposto a correr riscos é que pode chegar a ela”²⁹⁷.

E Rothko chegou dentro da sua singularidade, porque os contemporâneos como cita Agamben são raros. E é esta raridade que revelada ao mundo, reconhece Rothko, porque reconhecer é designar, é diferenciar contemporaneamente o seu conceito de habitar a pintura.

²⁹⁶ ROTHKO, Mark, in: *Tiger's Eye*, nº 9, Outubro de 1949, p. 114, in: *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, 1987 – 1988, s/p., “la eliminación de todos los obstáculos que puedan surgir entre el pintor y su idea y entre la idea y el observador”.

²⁹⁷ GOTTLIEB, Adolph e ROTHKO, Mark, *em carta ao jornal New York Times*, de 19 de Junho de 1943, in: *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, 1987 – 1988, s/p. “Para nosotros el arte es una aventura en un mundo desconocido que pueden exportar solamente quienes estén dispuestos a correr riesgos”.

3.3 A PECULIARIDADE DO CASO ROTHKO

O conceito não é tanto uma função do vivido,
mas mais uma função científica ou lógica”²⁹⁸.

Deleuze/Guattari

Mas, para habitar a pintura como contemporâneo, na linha de fuga da sua claridade, Rothko tem que entrar no conceito de universalidade, o que provém da visão das trevas, da sua escuta do passado, quando perscrutou o mito da tragédia humana, o mito mediterrâneo²⁹⁹, o que teve a necessidade de se referenciar metodologicamente, com outros pressupostos, na medida em que a referência lógica do homem histórico “opera tais modificações, mas em condições que são as do vivido em que os functivos³⁰⁰ são substituídos por percepções, afecções e acções”³⁰¹, que têm que ser substituídos por “referências vazias em si mesmas como simples valor da verdade” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 123), a verdade da lógica, que só considera a referência vazia em si mesma, e nesta referenciação só “o estado de coisas ou os corpos já constituídos” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 123), é que são os seus atos de proposição, na medida em que “a lógica de proposições tem necessidade de um método de projecção” como referencia (Deleuze/Guattari, 1992, p. 123) e como referencia igualmente Rothko, quando nos indica:

²⁹⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 133.

²⁹⁹ No que entra na dimensão de universalidade, aquela que se encontra neste mito, o mito a quem Mark Rothko dedicou quase todo o ano de 1940, para o estudar em Filosofia e Literatura Mítica, porque é nesta realidade que reside a sua interrogação, a que é alvo das suas reflexões e das suas preocupações filosóficas e plásticas. Uma realidade trágica que Rothko vê como a passagem, pois é ela que permite ser o recurso, a sua condição de possibilidade, a de apreender a tragédia desde o seu nascimento para a arrastar para a actualidade, utilizando este mito como o referente colectivo. O referente que encaixa perfeitamente nas suas inquietações actuais, influenciadas pelas teorias de Freud, nas revelações dos sonhos, e de Yung na revelação do inconsciente colectivo, uma situação agravada que coincide com o período mais duro da Segunda Guerra Mundial, como a caída de França e as vitórias japonesas no Pacífico. Todo o cenário que encarna outro mito. O mito da actualidade.

³⁰⁰ A ciência não tem os conceitos por objetos, mas funções que se apresentam como proposições em sistemas discursivos – os functivos, aqueles que implicam um espaço geométrico.

³⁰¹ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 123.

“Em outras palavras, a ciência de hoje, define-se melhor e com maior clareza quando analisa os fenómenos afastados e estabelece as leis inatas para as suas funções individuais. Neste sentido o nosso estudo da arte segue o mesmo processo na medida em que primeiro temos que estabelecer as leis da sensação, etc, e finalmente, devemos estabelecer um sistema de lógica diferente para poder ordená-la dentro de uma categoria completamente nova”³⁰².

Ora esta categoria completamente nova, advém do paradigma que o sistema de lógica contém, que não sendo o da religião, nem o da ciência, aparece como “o terceiro caso de paradigma” o que origina uma necessidade da projeção do pensamento. Como nos dizem Deleuze/ Guattari: “É a projeção deste paradigma que faz com que os conceitos lógicos não sejam, por sua vez, senão figuras, e que a lógica seja uma ideografia”³⁰³.

Sendo esta representação das ideias por imagens ou símbolos, implica que este representar se refere a um “Pensamento-Natureza”, o único que a lógica é capaz de mostrar na sua projeção, mas não o pode apreender, nem restituir, nem proporcionalmente, nem como referência, no entanto como continua a ser paradigma e conceito, em dupla dimensão, recolhe-se e cala-se, para que os conceitos renasçam de novo e se mostrem, “porque os conceitos não fazem do que mostrar-se” como indicam (Deleuze/Guattari, 1992, p. 125), para nessa mostraçã dar-a-ver, primeiro, uma “multiplicidade qualitativa ou intensa”, que funciona, em certa dimensão, como o seu refúgio de conteúdo vivido³⁰⁴, uma vivência concetual, mas os conceitos necessitam de criação, não de refúgio, sendo para isso necessário uma nova condição, a que Deleuze/Guattari nos indica;

³⁰² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 194.

³⁰³ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 123. Sendo que a ideografia, é uma representação das ideias por imagens ou símbolos.

³⁰⁴ Idem., p.126. “Se o mundo vivido é como a terra que deve fundar ou sustentar a ciência e a lógica dos estados de coisas, é claro que conceitos aparentemente filosóficos são exigidos para operar esta fundação primeira”.

“inventar um novo tipo de função propriamente filosófica, uma terceira zona em que tudo parece virar-se de um modo estranho, uma vez que a zona está encarregada de suportar as outras duas. (...) O conceito filosófico requer então uma «pertença» a um sujeito e já não uma pertença a um conjunto”³⁰⁵.

Ao ser pertença de um sujeito, o conceito inverte a ordem, para que as funções do vivido se tornem primeiras para estabelecer uma “lógica transcendental” ou dialética”, na medida que é esta lógica que se liga à terra, e a tudo o que ela transporta consigo, como referências do vivido, porque são estas que servem de “solo primordial” às outras duas, à lógica formal e às ciências originadas de outros locais, que nesta condição devem mostrar os atos de transcendência desse sujeito, capazes de constituir as novas referências concetuais, através de um novo sistema. O sistema de Rothko.

“Um sistema que admita na sua lógica (...) estabelecer um equivalente verbal do significado da arte (...) o da linguagem do filósofo e do poeta, porque o poeta e o filósofo são os que proveem da comunidade de objetivos dos quais à sua vez participa o artista. A sua principal preocupação é expressar em forma concretas as suas noções de realidade”³⁰⁶.

E acrescenta ainda:

“Se compararmos uma arte com a outra não é com a intenção de constatar a realidade, mas sim de falar das suas motivações e propriedades tal como podem admitir-se no mundo das ideias verbais. E se nas analogias que seguem somos parciais com o filósofo no pronunciar daqueles outros que compartilham com o artista uns objectivos comuns, não é porque adivinhamos no seu esforço uma maior simpatia com o objectivo do artista, mas sim porque a filosofia partilha com a arte a sua preocupação com as ideias em termos de lógica”³⁰⁷.

³⁰⁵ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 126. O sujeito fornece variáveis, enquanto que os conceitos definem verdadeiras funções.

³⁰⁶ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 146.

³⁰⁷ Idem, ps. 146 e 147.

Mas o que é que Mark Rothko quer dizer com partilhar as ideias da filosofia e da arte em termos de lógica? Quer que ambos os sistemas possuem a mesma estrutura interna, filosófica e artisticamente, partilham o momento mais elevado do pensamento, o que devem conceitualmente um tempo grandioso de partilha, em que o conceito no seu devir, advém o conceito de ideia partilhada, mas qualitativamente, com a qualidade possuída ou a possuir, porque só nesta condição é que a ideia participada, pode avaliar estas pretensões, determinando deste modo “as ordenadas intensivas da Ideia”, as que Deleuze/Guattari, indicam que,

“estão próximas do conceito, na mesma vizinhança, onde o conceito efetuou o sobrevoo, sempre anterior à partilha, para determinar que o tempo sob esta forma de anterioridade lhe pertence, é como que a sua “zona”, a “zona” de validação, porque o conceito tem o seu próprio território, onde a ideia, “vale somente pela sua posição incomparável e pela sua criação”³⁰⁸.

Conjuntura que permitiu ao conceito, como ato de pensamento, referenciar o acontecimento, o que foi capturado conceitualmente na sua origem, para elevar o pensar para a partilha do encontro, a que potencia a arqueologia onde, como nomeia Agamben,

“o *Arké* não é uma dádiva ou uma substância, mas acima de tudo um campo de correntes históricas bipolares, estendido entre a antropogénese e a história, entre o ponto de surgimento e o devir, entre um archi-passado e o presente. (...) É um acontecimento situado dentro de uma cronologia - ele sozinho é mesmo o garante da inteligibilidade dos fenómenos históricos, de “os salvar” arqueologicamente num futuro anterior, dentro da compreensão não de uma origem - em todo o caso inverificável - mas da sua história, à vez finita e intotalizante”³⁰⁹.

³⁰⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 33.

³⁰⁹ AGAMBEN, Giorgio, 2008, Textes Philosophiques, *Signatura Rerum Sur la méthode*, Librairie Philosophique J. Vrin, p. 127, «... l'*arché* n'est pas un donné ou une substance, mais plutôt un champ de courants historiques bipolaires, tendus entre l'anthropogénèse et l'histoire, entre le point de surgissement et le devenir, entre un archi-passé et le présent.» est (...) un événement situé dans une chronologie – elle seule est à même de garantir l'intelligibilité des phénomènes historiques, de «le sauver» archéologiquement en un futur antérieur dans la compréhension non d'une origine – dans tous les cas invérifiable – mais de son histoire, à la fois finie et intotalisable».

Intotalizante para devir uma força e simultaneamente induzir o pensamento para uma nova captura, a de Platão, a que é apreendida por Mark Rothko, na obra constituída por Diálogos, a que corresponde à forma literária mais exigente e por sua vez a uma exigência filosófica essencial – a verdade. A verdade como procura racional. Aquela que só através do raciocínio pode interrogar e responder, a forma da dialética, a que é realizada metodicamente, onde o próprio pensamento é o diálogo. Neste sentido, ele institui uma relação humana racional. Concebe a dialética como a ciência do dizer propriamente dita, realizada na averiguação do raciocínio, a ciência suprema, a que dirige as hipóteses na direção do seu princípio – a essência, onde como já mencionamos, “o conceito filosófico requer então uma pertença a um sujeito, e já não uma pertença a um conjunto”, para que este demonstre os seus atos transcendentais.

Mas estes atos requerem uma assinatura do seu criador, do sujeito criador. E o sujeito vai demonstrar, remete para a origem das essências do pensamento, a assinatura original – a Língua. Aquela mostrada por Agamben, quando nos mostra que foi através da Língua que Adão se tornou - no primeiro assinador – ao impôr às coisas em hebreu o seu “justo nome”, um “*kunst Signata*” «aprender a dar o nome justo a todas as coisas»³¹⁰, determinando o termo e o ato. “O termo assinatura”, determina assim, (...) “o ato mesmo e o efeito de marcar”³¹¹. Revela a proveniência do signo. Porque “é através dos signos que o homem pode conhecer o que está marcado em cada coisa”³¹², na medida “em que não existe nada do exterior que não seja um anúncio do interior”³¹³. Quer dizer, uma apropriação constitutiva onde a assinatura não revela simplesmente a relação semiótica entre, implica também uma dupla articulação do signo, e um processo de desdobramento que desdobre o signo em índice e em sinal. Requer que o índice se movimente, porque o sinal precisa de ser qualificado e animado, para nesta articulação revelar o processo que existe dentro da linguagem.

Neste sentido, a palavra procede do mesmo signo que a figura, formando e dando realidade à assinatura, para que no seu devir, esta advenha o conceito revelador,

³¹⁰ AGAMBEN, Giorgio, 2008, Textes Philosophiques, Signatura Rerum Sur la méthode, Librairie Philosophique J. Vrin, p. 39. «*kunst Signata* «apprend à donner les noms justes à toutes les choses».

³¹¹ Idem, p. 38. «Le terme signature (...) mais l'acte même et l'effet de marquer».

³¹² Idem, p. 37, «... c'est par les signes que l'homme peut connaître ce que a été marqué en chaque chose».

³¹³ Idem, p. 37. «Il n'est rien d'extérieur qui ne soit une annonce de l'intérieur».

para revelar que “dentro *De signatura* ocupa o primeiro lugar, aquela dos assinadores onde o assinador é o homem”³¹⁴. Nesta dimensão a assinatura do assinador é o meio, no sentido da permissão, pois permite o compreender das assinaturas, onde o homem é paradigmaticamente a «marca dos signos», como nos refere Giorgio Agamben.

O homem revela-se um assinador paradigmático, sendo a Língua o paradigma de todas as assinaturas, nomeia a dialética como a ciência das averiguações racionais, para permitir a desconstrução no sistema equivalente, o nomeado por Rothko anteriormente, que sendo sequência discursiva passa pelo diálogo do pensamento, para neste *continuum* apreender as “essências”, as que provêm da exigência filosófica, que sendo paradigmas, reenviam para a sua constituição: o Diálogo do *eido*, das «ideias» gregas, as que contêm a “essência” do pensamento de Platão, que sendo origem filosófica, originam também a partilha, a que parte para a demanda na origem do mito e da sua universalidade e intemporalidade, a do ponto de recuo, onde surge o ponto que contem a “unidade singular do mito”, a que efetuava a síntese do diverso, pois podia ser apreendida recuadamente como categoria do entendimento e como abertura da experiência, conduzindo assim, para a categoria aberta de Mark Rothko, a que experiencia abertamente a filosofia e a arte através da lógica, porque é dentro deste conceito de ideia, que o mito partilha, concebe e engendra “o momento do humano, o momento em que o mito regista estas experiências para as dar ao *logos* e para este as nomear” (Bragança de Miranda, 2008, p.9), na *ratio*, na lógica de Aristóteles.

E Mark Rothko assinador, faz a nomeação. Regista a dádiva das experiências para as tornar diálogos e as dar ao raciocínio, que sendo a faculdade de combinar juízos dialoga a combinatória para a nomear faculdade superior, na partilha do momento com todos os pensares, aqueles que Rothko apreendeu, colocando-os assim no diálogo contemporâneo, aquele diálogo que ajuíza logicamente o discurso, para dentro deste ajuizamento experienciar os diálogos e os enviar para a lógica formal, para o raciocínio de Aristóteles. O que partilha as ideias da filosofia e da arte em termos de lógica. Não

³¹⁴ AGAMBEN, Giorgio, 2008, Textes Philosophiques, *Signatura Rerum Sur la méthode*, Librairie Philosophique J. Vrin, p . 42, «... dans le *De signatura* occupe la première place, celui des signatures dont le signator est l’homme».

no diálogo do mito, mas no seu equivalente simbólico, a teoria da inferência, o “silogismo”. O raciocínio que a partir das permissas dadas, nas experiências, faz aparecer a causa, independentemente do conteúdo, na medida em que a lógica formal, é uma ciência que trata dos conteúdos da forma dos raciocínios, e por ser exatamente forma da não forma, é que pode racionalmente substituir os termos dos diálogos da linguagem³¹⁵ pelas suas variáveis simbólicas, das letras ou dos números³¹⁶, a partir do signo, pode receber qualquer significado, porque ao estar na forma do raciocínio, torna-se na “forma proposicional”, a forma que sendo não forma, forma as variáveis, as que designam a forma dos espaços vazios. Os espaços que podem ser preenchidos por qualquer conteúdo, independentemente, da sua formação, pois entram no preenchimento de espaço vazio, entrando assim, com inovação, na categoria de unidade singular, a do mito, mas filosoficamente, porque entram na categoria de espaço e na categoria de vazio, potenciando as possibilidades das categoria destes conceitos, as que são validadas pelas variáveis, pois manipulam os símbolos, reenviando-os para dentro da lógica, (que só considera a referência vazia em si mesma, e nesta referência só “o estado de coisas ou os corpos já constituídos”), para neste interagir de torno e retorno construir todos os encadeamentos das redes de ligação. As que ligam e constituem os intervalos espaciais, constituindo também, a criação dos espaços vazios, nomeadamente, os espaços vazios que se elevam para “a unidade da filosofia espacial” (...) “a que caracteriza a arte primitiva dos antigos gregos”. A Arte que permite o construir dos diálogos, os que preenchem os espaços vazios originários das experiências do mito, aquelas com enunciados suscetíveis de serem verdadeiros ou falsos, mas também, aqueles a quem foi atribuída uma propriedade através de um verbo de ligação para estabelecer a construção a partir dos dados da origem, os da partida da apreensão. Os que foram nomeados e constituíram as permissas.

Neste sentido, a “Construção” de Rothko, torna-se um “instrumento”, a própria lógica, a que provem de uma forma indeterminada, concebida num espaço filosófico, o de Aristóteles, onde o espaço é um lugar vazio numa concepção que implica um universo finito, circunscrito por uma esfera onde todas as coisas podem ter um lugar no universo, mas onde o universo não se encontra em parte nenhuma.

³¹⁵ Na medida em que os esquemas narrativos têm as seguintes características, são constituídos por variáveis definicionais ou opcionais, cujo registo pode ser modificado da mesma forma que as figuras de ativação que os unem.

³¹⁶ As variáveis simbólicas também podem ser numéricas.

Mas o que interessa a Mark Rothko apreender deste espaço filósofo, não é só a sua conceção de espaço, é principalmente a conceção de um lugar vazio, o que permite criar o espaço de onde advém o intervalo, porque é a partir deste intervalo que Rothko apreende a dimensão de universalidade, a que descobre conjuntamente através do conceito revelador, o conceito de mito revelado por Nietzsche³¹⁷. O mito da tragédia humana, o mito mediterrâneo o que permite a abertura para o fundamental que, como refere Jean-Pierre Vernant, “o que é fundamental no mito do nascimento do universo é que a um dado momento se abra o espaço e o tempo se desloque”³¹⁸. Quer dizer, “é preciso que advenha alguma coisa que permita criar o espaço, i.é., um intervalo”³¹⁹, porque é neste intervalo que podemos visionar a divisão, onde “o mito é a primeira forma de registo desta divisão originária” (...) “o mito repete inevitavelmente a divisão em que se origina”³²⁰, tornando possível a esta inevitabilidade ser apreendida como condição de conhecimento, pois possibilita a entrada no oculto, no desconhecido, no que se entranha, porque o desconhecido é o que reenvia entranhadamente ao caos, na medida em que, no dizer de Deleuze/Guattari,

“o caos define-se não tanto pela sua desordem, mas mais pela velocidade infinita com que dissipa toda a forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e adquirindo todas as formas possíveis que surgem para de imediato desaparecerem, sem consistência nem referência, nem consequência. É uma velocidade de nascimento e de desvanecimento”³²¹.

³¹⁷ O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música, (Die *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) título original em alemão, editado em 1872, foi certamente para Rothko, aquando da sua leitura e posteriormente, uma das grandes descobertas para os mitos da sua obra, principalmente “As Figuras do Nascimento da Tragédia”, “A Tragédia”, “Fundo Original “ e “Mito Trágico”. Trataremos destes conceitos no subcapítulo 3. 5. 2. A Cor em Rothko, como essência ontológica.

³¹⁸ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2008, *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Limitada. 1ª Edição, p. 26. (Jean-Pierre Vernant (2000) – «Il était une fois la Grèce», entrevista de François Busnel, Le Magazine Littéraire, Paris 383, Janvier 2000, ps. 98 a 103.

³¹⁹ Idem, p. 26. Remete para a mesma entrevista de Jean-Pierre Vernant.

³²⁰ Idem, p. 26.

³²¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, ps. 105 e 106.

Ora esta velocidade, necessita inevitavelmente de um crivo filosófico, porque só este possui o plano de imanência, o plano que recorta o caos, para selecionar os movimentos infinitos do pensamento e os preencher de conceitos, que ao serem formados de pontos, pontuam o pensamento arrastando-o para o infinito. Mas é mantendo o infinito que a filosofia adquire uma consistência, na medida em que o infinito é o virtual e só através desta pontuação dos conceitos é que a filosofia procede exatamente com um plano de imanência/consistência, para formar um limite. O que forma uma constante universal que não se pode ultrapassar, sendo por isso que o limite nesta ultrapassibilidade surge como uma relação no conjunto do universo, dentro do qual todas as partes são submetidas, devido à quantidade de força e de energia que o limite possui. Deste modo, o limite toca imediatamente o infinito, o ilimitado, provocando uma mistura indefinida. A este propósito, menciona Michel Serres: “A mistura indefinida só se pode pensar conservando e dissolvendo os limites, ao limite, ele mesmo, ilimitado, do contínuo e descontínuo”³²².

É o limite que torna possível uma coisa limitada, fazendo desta possibilidade todas as variantes concetuais para a Construção, a que vai da Casa ao Universo.

³²² SERRES, Michel, 1993, *Les Origines de la Géométrie*, Flammarion, p. 108, “Le mélange indéfini ne peut se penser qu’en conservant et dissolvant les limites, à la limite, elle-même, illimitée, du continu et du discontinu».

3.4 A CONSTRUÇÃO

“Um corpo a corpo
do limite
com o infinito
de onde surgirão as coisas”.

Pensamento de Platão

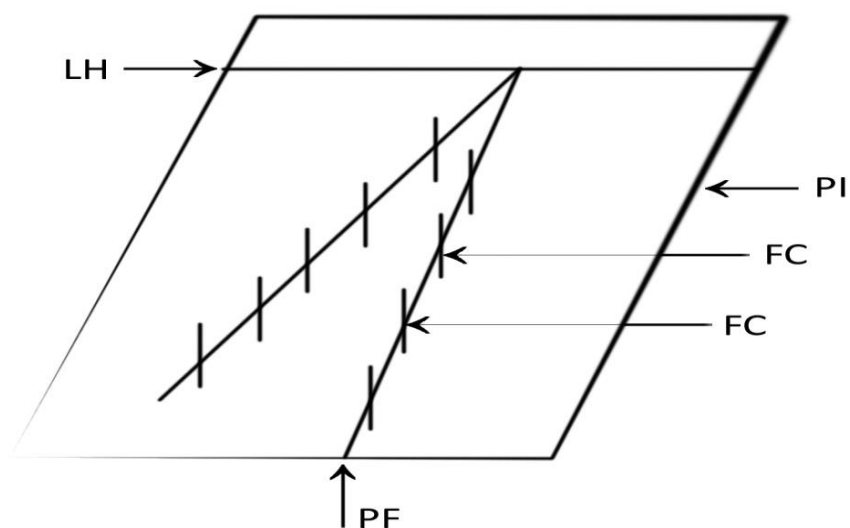


Fig. 0

Designação das nomenclaturas inscritas para a Construção:

PI – Plano de Imanência. Na construção deste plano não aparece uma parte da imagem sem que a outra parte comece a desaparecer.

LH – Linha de Horizonte

PF – Ponto de Fuga

FC – Figuras Concetuais

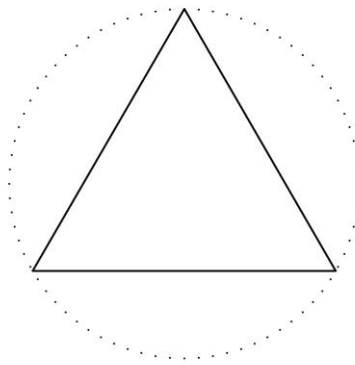


Fig. 1

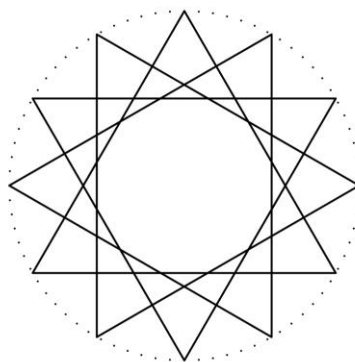


Fig. 2

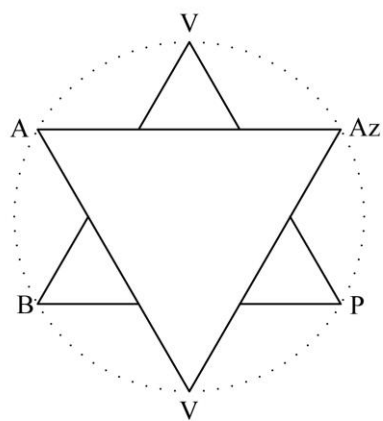


Fig. 3

Esquema gráfico das cores de Mark Rotho.

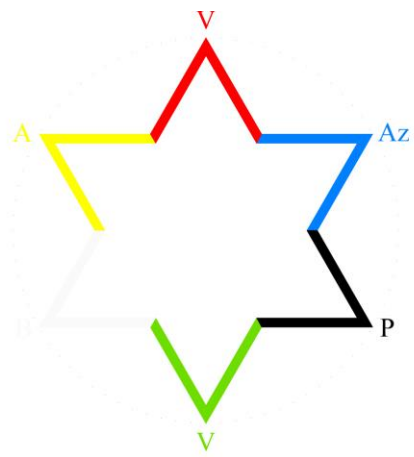


Fig. 4

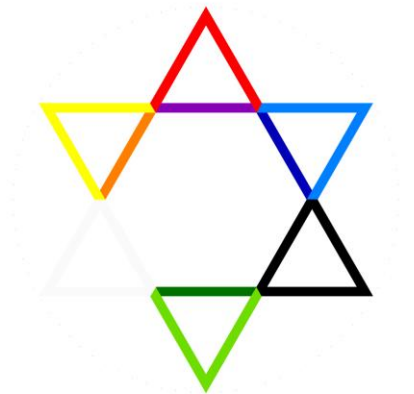


Fig. 5



Fig. 6

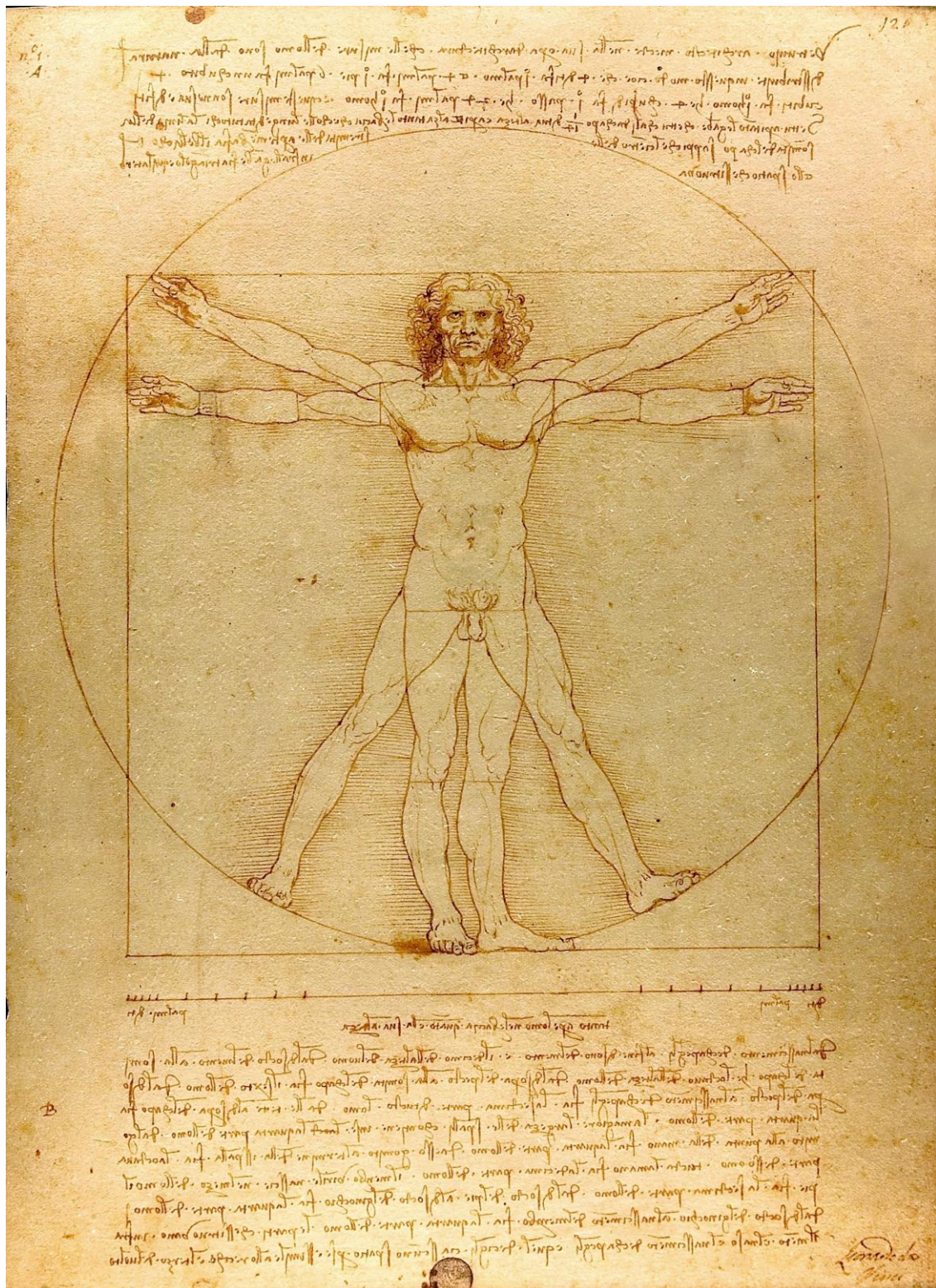


Fig. 7

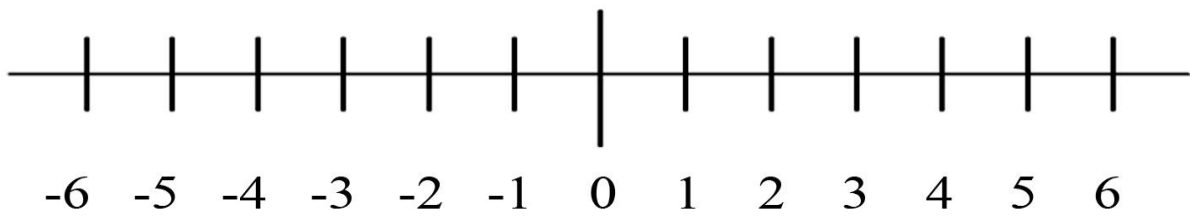


Fig. 8

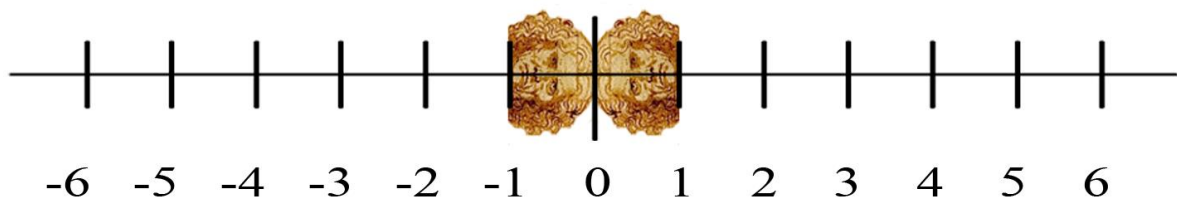


Fig. 9

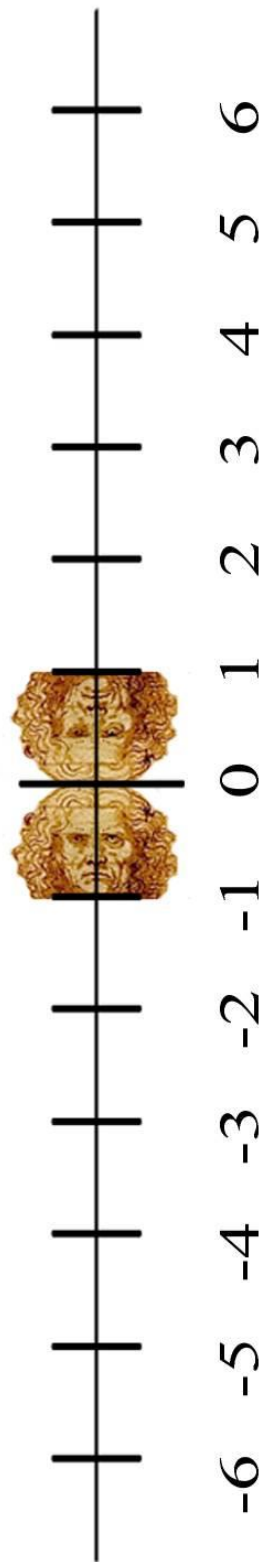


Fig. 10

“O rosto da arte moderna assemelha-se de perto
ao seu protótipo arcaico”³²³.

Mark Rothko

“Próximo da figura que representa a proporção do corpo humano,
eu fiz gravar três pés,
a saber o grego, o Romano e o nosso pé de Rei”³²⁴.

Vitruvio

“A antropo-métrica
é a medida de Rothko para as suas «*coisas*»”³²⁵.

Romy Castro

O livro *DE ARQUITETURA* de Vitruvio, torna-se numa das “Biblioteca” do conhecimento de Rothko. “Redescoberto pelo Ocidente no fim da Idade Média, ele vai ser estudado com paixão pelos humanistas, os arquitetos e os engenheiros a partir da Renascença³²⁶, e por Rothko na contemporaneidade, que encontra nos conceitos deste livro, uma visão arquitetónica do mundo, largamente partilhada, principalmente com a

³²³ ROTHKO, Mark., 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Éditions Flammarion, p. 98.

³²⁴ Les dix livres d'architecture de VITRUVÉ, 1995. Préface ANTOINE PICON, © Bibliothèque de l'image, Paris, Louvre (R. M. N). S/p. LE TROISIÈME LIVRE *DE VITRUVÉ*, CHAPITRE I. De l'Ordonnance du bastiment des Temples, de leurs proportions, avec la mesure du corps humain. EXPLICATION DE LA PLANCHE VII. “Cette Planche fait voir les proportions du corps humain, dont chaque partie est ou la quatrième, ou la cinquième, ou la sixième, ou la septième, ou la huitième, ou la dixième portion de toute la hauteur ; ainsi qu'il est aisé de ir vérifier en prenans avec les compas la grandeur de chaque partie, la rapportant sur les divisions qui son à costé. Elle fait voir aussi la grandeur du pié romain antique, du pié Grec, comparez au pié de Roy divisé en 1440. parties. ». « Esta prancha faz ver as proporções do corpo humano, onde cada parte é ou a quarta, ou a quinta, ou a sexta, ou a sétima, ou a décima porção de toda a altura; assim, deve-se pegar no compasso para ir verificar a grandeza de cada parte, relacionando-a sobre as divisões que estão ao lado. Ela faz ver também a grandeza do pé romano antigo, do pé greco, comparado com o pé do Rei dividido em 1440 partes.” (A prancha de desenho mencionada “VII”, contém as duas imagens do corpo humano que Leonardo da Vinci sobrepôs, para edificar o Homem Vitruviano em 1490, conjuntamente com as medidas dos pés, numa escala proporcional).

³²⁵ Rothko apreende as proporções do corpo humano, através do Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, como cânone, e a sua métrica espacial e apreende a Teoria dos números - o ramo da matemática que estuda os números inteiros, os que se relacionam com os funcionais, porque são quantitativamente os mais elevados no espaço geométrico.

³²⁶ Les dix livres d'architecture de VITRUVÉ, 1995. Préface ANTOINE PICON, © Bibliothèque de l'image, Paris, Louvre (R. M. N). S/p. In Un passionné d'architecture. « Redécouvert par l'Occident à la fin du Moyen - Age, il va être étudié avec passion par les humanistas, les architectes et les ingénieurs à partir de la Renaissance ».

descoberta do Homem vitruviano em Leonardo da Vinci, Fig. 7, que o remete para o passado do arquiteto romano Vitruvio e para os Frescos de Pompeia.

Quando “Rothko comentou no final dos anos 1950, que durante toda a sua vida havia pintado templos Gregos”³²⁷, afirmava-o com todo o potencial do seu pensamento. Era verdade, Rothko tinha pintado templos Gregos até essa década e continuou a pintá-los na década seguinte, até à sua morte.

A “Construção” dos elementos das “coisas”³²⁸ de Mark Rothko, apreende a ordem de unidade de todos os “*princípios*” de Vitruvio, principalmente a que é *explanada* no “TERCEIRO LIVRO DE VITRUVIO CAPÍTULO I, com os “*princípios*” que descrevem “o Ordenamento da construção do Templo e das suas proporções, com a medida do corpo humano”, determinando nesta teoria, todos os conceitos plástico/numéricos fundamentais para a edificação da “Construção”, designadamente o cânone do corpo humano e a sua métrica espacial.

Da primazia destes conceitos, essenciais para a “Construção” destacamos os seis “*princípios*” do “Ordenamento”, que sendo os estruturantes primeiros, apreendem subsequencialmente os outros seis, que originados dos primeiros, complementam a edificação do todo em ordem.

A ordem do “ordenamento”, que aparecendo do passado, como uma verdade, dá a conhecer todas as ordens para a “Construção”³²⁹, saber; o Ordenamento, a Proporção, a Relação, a Conveniência da Medida, a Simetria, (*Symmetria*) e a Analogia, (*Analogie*), às quais se acrescentam, surgindo destas, mais seis, que fazem as ligações para as combinatórias, destacando-se principalmente a Proporção, (*Proportio*), a Comparação, (*Comparaison*), a Modelação, (*Commodulatio*), a Simetria por Proporção, (*Symmetria par Proportio*), a Proporção por Relação (*Proportio par rapport*)

³²⁷ TAYLOR, Rutledge & GROUP Francis, *ART AND PHENOMENOLOGY*, EDITED BY JOSEPH D. PARRY, in Fitch, Transcendence in immanence, and the painting of Mark Rothko realism in the history of art and the desire to experience the World (through art). “Rothko remarked in the late 1950s that for his entire life he had painted Greek temples”.

³²⁸ COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “Parece ser que se referia com frecuencia a los elementos de sus pinturas como cosas. “Parece que se referia com frequência aos elementos das suas pinturas como coisas”.

³²⁹ Representada como a Fig. 0, por ser a edificação do espaço geométrico, o Lugar/Plano como meio onde existem e coexistem todas as entidades geométricas positivas e negativas e todos os conceitos.

e a Porção por Proporção (*proportio par proportion*). A ordem determinou a perfeição, o número “mais perfeito” é o número seis³³⁰.

Platão acreditava que o número perfeito, era o dez, porque as unidades que são chamadas *monades* para os Gregos comportam a dezena. Mas os matemáticos não deixaram.

“Os Matemáticos que quiseram contradizer Platão disseram que o número mais perfeito é o de seis, na medida que todas as partes ligadas são iguais ao número de seis segundo a proporção”³³¹.

Está encontrada a proporção. Rothko encontrou o signo da sua harmonia universal, Fig. 8, aquele que lhe permite expressar uma quantidade, dentro do diverso, relativamente à sua unidade, a “unidade de filosofia espacial”³³², a medida unitária do cânone de Vitruvio, que relacionando o corpo humano com o templo Grego, o torna cânone horizontal, Fig.9, para de seguida o apreender deste espaço e o tornar no cânone do ser, o “Ser vertical Fig. 10; como técnica, como proporção e como medida, como conceito e como métrica, reunindo assim, todas as dimensões que definem a sua concetualidade antro-po-métrica como signo, a que está pronta para se inscrever na cor como essência, para entrar na luz.

Rothko torna a inscrição como “a cor no primeiro esquema da matéria”³³³ na sua natureza da cor – *chroma* e na sua fabricação³³⁴ *pharmakon* – síntese de Zenone e

³³⁰ Perfeição vinda da Antiguidade, como resultado de uma adição (ou subtração). Este número, também signo, ao ser um número inteiro (que não tem partes decimais), abrange os números naturais, os que são usados para contar os elementos de um conjunto, incluindo o 0 e os números negativos, os designados de reais.

³³¹ Les dix livres d'architecture de VITRUVÉ, 1995. Préface ANTOINE PICON, © Bibliothèque de l'image, Paris, Louvre (R. M. N). S/p. « Les Mathématiciens qui ont voulu contredire Platon ont dit que le nombre le plus parfait étoit celui de Six, à cause que toutes ses parties aliquotes font égales au nombre de six, chacune selon la proportion.... ».

³³² A que caracterizava a arte dos antigos Gregos, a unidade que Rothko tanto admirava.

³³³ BRUSATIN, Manlio, 1983, *Storia dei Colori*. Piccola Biblioteca Einaudi, Turin, Giulio Einaudi editore s.p.a., p. 18, “(*chroma* e *pharmakon*) la sintesi di Zenone e di Cizio, tramandata da Plutarco: «i colori sono i primi schemi della materia”.

³³⁴ WEISS, Jeffrey, 1988, *Mark Rothko*. National Gallery of Washington, New Haven e Londres, Yale University Press, p. 249. “Although Rothko has the reputation of having been a poor technician, it is striking that he adopted a number of thoroughly traditional materials and techniques discussed in Doerner's book, notably the grinding of his own pigments and the use of a variety of egg tempera”. “Embora Rothko tenha a reputação de ter sido pobre a nível da técnica, é obvio que ele adotou alguns dos

de Cízio, seguida de Plutarco”, apreendido na primeira geometria Grega,³³⁵ para edificar o seu esquema gráfico da origem como conceito geométrico³³⁶, e o inscrever no *chroma*, como conceito cromático³³⁷, definindo assim, a relação da matéria com a forma, como um legado que inscreve a cor na ressonância do lugar, no sentido originário da inscrição, onde o território é iluminado, numa luz que sendo escuta, é sentidamente material, o material da cor, o que nos lega o pensar de Aristóteles a Descartes, iluministas que nos propuseram um sistema aberto de sugestão e percepção, num pensar sobre a “pintura como um princípio de revelação e de distinção da substância, como era na intenção do discurso filosófico”³³⁸, o que determina a origem e as qualidades da cor, na sua verdade³³⁹, também a Romana.

Neste domínio a teoria de Goethe é filosoficamente determinante, na pura sensação e vibração, onde prevalece o efeito de opor à sensibilidade a ação intelectual, através da percepção da retina, enquanto intensidade, extensão e durabilidade, “baseada fundamentalmente sobre a essência e sobre a fixação”³⁴⁰, a única apreendida em comprimentos de onda de cor-luz, pela percepção, na medida em que “a percepção é interpretada pela linguagem e pelo pensamento, isto é, pelo único sistema representativo, que apresenta igual profundidade”³⁴¹, o que reconhece a essência originária do *chroma*, e da estrutura na triangulação da subdivisão do seu signo, o número “três”, como forma de

vários materiais tradicionais e técnicas discutidas no livro de Doerner, como a moagem dos seus próprios pigmentos e o uso de uma variedade de tempera de ovo”.

O livro que Rothko adotou tecnicamente é o de Max Doerner, intitulado “The Materials of the Artist and Their Use in Painting”, “Os Materiais do Artista e o seu Uso na Pintura”, publicado em 1921.

³³⁵ A primeira geometria grega considerava o triângulo como base da geometria e como a figura mais simples do espaço, depois do ponto, do segmento e do ângulo, considerando também a metade de um quadrado, através da sua diagonal, que nos conduz imediatamente à estrutura do espaço e dos seus vectores, para voltarmos de novo à origem, ao mundo primitivo da forma, o triângulo perfeito com a proporção divina, é o sublime, é a secção áurea da regra de ouro.

³³⁶ Figuras 1, 2 e 3.

³³⁷ Figuras 4, 5 e 6.

³³⁸ BRUSATIN, Manlio, 1983, *Storia dei Coori*. Piccola Biblioteca Einaudi, Turin, Giulio Einaudi editore s.p.a., p. 18, “la pittura un principio di rivelazione e di distinzione della sostanza, com’era nelle intenzioni del discorso filosofico”.

³³⁹ Em qualquer das origens, a cor é sempre apreendida como originária de um fenómeno colorido, fisiológico, subjetivo e psicológico.

³⁴⁰ BRUSATIN, Manlio, 1983, *Storia dei Coori*. Piccola Biblioteca Einaudi, Turin, Giulio Einaudi editore s.p.a., p. 4, “basati fundamentalmente sull’essenza e sulla fissazione”.

³⁴¹ GIL, Fernando, 2000, *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 21.

triângulo equilátero e como essência, Fig. 1³⁴², para o movimentar do infinito³⁴³, Fig. 2 e o trazer para o universo de Rothko, Fig. 3, para materialmente ser apreendido como a cor em potência, e se expressar com espiritualidade dentro da materialidade. A cor³⁴⁴, apreendida neste princípio originário da Terra, advém branco B, como origem diáfana de Pompeia, para extensionalmente em preto P, advir fim, o da tragédia, à qual se contrapõe por ascensão a cor que nasce originariamente com sangue e com a vida, o vermelho³⁴⁵ V, a sua terra de “Siena”, o que aponta para o Céu universal, para apreender o amarelo A, em luz, e o azul Az, em sombra e na penumbra, nascer o verde V, como a coisa natural, Fig.4. Das coisas naturais, nascem as restantes cores, que movimentam o espectro de todas as sínteses cromáticas, Fig. 5, para conceitualmente serem o seu Croma e a sua Cruz, iluminada, Fig. 6.

Tudo decorre em nome da luz (*phōs*), da luz que se dá a ver a si própria, ao mesmo tempo que dá a ver o que a produziu, o ser matéria, numa mostraçãõ onde o fenómeno comparativo é a luz, no sentido do verbo *deiknymi*, uma luz da origem da cor em mostraçãõ, que se manifesta à percepçãõ³⁴⁶, com a mesma estrutura lógica, da visãõ e da escuta, como mostra Platão, e como *phainōmaim*³⁴⁷, para ser apreendida na

³⁴² LYOTARD, Jean-François, 1954, *La Phénoménologie, A Fenomenologia*, Trad. Armindo Rodrigues, Lisboa, Edições 70, p. 18, “a essência é apenas aquilo em que a própria coisa se me revelou numa doação originária”.

³⁴³ Idem, p. 19, “qualquer coisa natural tem efecivamente por essência ser espacial e a geometria é a eidética”. Neste sentido, a dupla triangulaçãõ que se movimenta para construir e compor geometricamente as linhas estruturais deste campo visual sãõ formas triangulares, que na sua essência sãõ a forma pura, isto é, o triângulo na sua formaçãõ espacial, como forma estrutural e como forma essência, que na sua rotaçãõ no espaço determina uma triangulaçãõ que mede a terra, dando um sentido novo ao termo geometria, quando a terra passa do lugar para o universo Rothkoniano.

³⁴⁴ Percecionada na impossibilidade de não conter um princípio de unidade, uniformidade e direçãõ cromática, apreende-se através da evoluçãõ da humanidade, numa percepçãõ codificada, segundo um princípio de extensãõ.

³⁴⁵ GIL, Fernando, 2000, *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 23, “segundo Empédocles todas as partes do corpo e sobretudo o sangue participam do pensamento [fr.105, Porfírio, ap. Estobeu, *Anth.*, I, 49, 53].

³⁴⁶ Termo importante e decisivo no pensamento grego, que significa: mostraçãõ, demonstraçãõ, ostentaçãõ.

³⁴⁷ GIL, Fernando, 2000, *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 24. “Platão propõe duas distinções: uma (...), entre sentidos e sentimentos (...), e outra entre o que é percebido e o que o não é *aisthêta* e os *anaisthêta* (...), retenha-se que há partes insensíveis no corpo, tais como os ossos e os cabelos, e partes sensíveis. O mecanismo da percepçãõ (*aisthesis*, adquire um sentimento técnico novo) consiste na transmissãõ até à alma, por uma espécie de frente de onda, das partículas, afetando os sentidos, nomeadamente a vista e o ouvido; mais exatamente, até à parte intelectual (*phronimon*) da alma. Então, manifestando à alma a qualidade do objeto que a produziu, a afeçãõ (*pathos*) converte-se em percepçãõ [cf. *Timeu*, 64^a-c]”.

“instância da representação”, como mostra Rothko “quando tratou de comparar a sua própria obra com a música”³⁴⁸.

Encontram-se assim todas as figuras apreendidas do passado por Mark Rothko, umas em relação com as outras, na mesma relação de figuração que existe entre a linguagem e o mundo, porque ao pertencerem à “unidade de filosofia espacial”, que tem em comum a mesma estrutura (*Bau*) lógica, que ao ser plana, como a linguagem, necessita de um método de projeção na superfície para ser apreendida pela percepção em movimento para a representação, a que foi selecionada do movimento do infinito, para ser reivindicada de direito pelo pensamento, como a imagem do seu pensamento, a que precisa de se estabelecer num plano de construtivismo da filosofia, para edificar concetualmente a “Construção”; como criação de conceitos e como traçamento de um plano³⁴⁹, o que (Deleuze/Guattari, 1992, p. 37), referem como o plano de imanência.

“O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem por este construída do que significa pensar, fazer uso do pensamento e orientar-se no pensamento (...). A imagem do pensamento só retém o que o pensamento reivindica de direito (...). O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. É este movimento que constitui a imagem do pensamento”³⁵⁰.

Que ao ser movimentada no mesmo horizonte, de onde o pensamento vem, é infinitamente dupla, existindo unicamente entre a imagem e o pensamento uma dobra³⁵¹.

³⁴⁸ COMPTON, Michael, 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p., “...trató de comparar su propia obra con la música”.

³⁴⁹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 36. “A filosofia é um construtivismo e o construtivismo tem dois aspectos complementares que diferem por natureza; criar conceitos e traçar um plano».

³⁵⁰ Idem, ps. 37 e 38.

³⁵¹ É esta dobra que permite a coexistência do pensamento.

“É nesse sentido que se diz que pensar e ser são uma mesma e única coisa. O movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser. [Nesta dimensão], o plano de imanência tem duas faces, como Pensamento e como Natureza, como Physis e como Noûs. (...), “a Physis dá matéria ao ser e o Noûs dá imagem ao pensamento”³⁵².

Potência do plano, que além de reivindicar os movimentos que se deixam “dobrar” em conjunto, porque lhe pertencem de direito, ainda atribui matéria ao pensamento e extensão à imagem, permitindo que se concetualize na “Construção”, como a imagem do pensamento de Rothko, a da sua pertença, com os seus traços positivos, negativos e também ambíguos³⁵³, que o fazem exprimir o não eu, operando todos em ligação o corte no caos³⁵⁴, para traçar o traçado e o referenciar no plano de imanência, porque este é o modo da referência onde se constrói a filosofia. É que a referência implica uma “renúncia ao infinito, que só pode emergir das cadeias dos functivos, números inteiros que se quebram necessariamente num movimento qualquer” como nos indicam (Deleuze/Guattari, 1992, p. 111), o que move as ideias para o espaço geométrico, para se referenciarem no número inteiro, no seu signo³⁵⁵, o que desenha o corte da Linha do Horizonte, para onde convergem todos os pontos de fuga, os que se reterritorializaram para albergou as três figuras da filosofia, a contemplação, o sujeito de reflexão e a intersubjectividade de comunicação, as três figuras que comunicam com as outras figuras, as Figuras Concetuais, aquelas que também se reterritorializaram no conceito, no território e no território da filosofia, projetadas ativamente sobre os pontos de fuga, implicando uma projecção vertical ou transcendente, Fig. 10, pois são os nomes que estão nos livros, os que têm assinatura, implicados aqui na nova construção, que embora não inscritos, estão todos lá nomeados. Não como expressão mas sim como

³⁵² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, ps. 38 e 39.

³⁵³ ISHAGHPOUR, Youssef. 2003, *Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur*. Farrago. Éditions Léo Scheer, p. 48. “Je n'exprime pas mon moi dans ma peinture, j'exprime mon non-moi ».

³⁵⁴ O corte no caos é para descaotizar o traçado, para que este se agarre à filosofia, que funcionando como um crivo, criva o caos, secionando-o em cortes e recortes, na medida em que o caos é o primeiro na imanência, é um fluxo incessante de pontualidades, pontuando em toda a ordem; percetiva, afetiva, intelectual, etc., que desorganiza todos os pensares para os arrastar, para que estes possuam um carácter alienatório e sem ligação, submergindo todo o pensamento.

³⁵⁵ O signo, surge também nesta dimensão como um caso particular de corte no conjunto linear de pontos, os que pontuadamente remetem para os conceitos que ao implicarem uma vizinhança e um ajustamento neste horizonte, definem a linha, a do ponto em movimento para desenhar o corte da Linha do Horizonte.

“Construção”, a que foi construída com o plano de imanência, na mesma estrutura lógica com todas as linguagens, não constituída em frases, mas em paradigmas que se tornaram o modelo³⁵⁶, na antro-po-métrica do signo, inscrito na cor como essência, espiritualmente.

³⁵⁶ Como a “unidade singular do mito”, a que efetuava a síntese do diverso, pois podia ser apreendida recuadamente como categoria do entendimento e como abertura da experiência, conduzindo assim, para a categoria aberta de Mark Rothko, a que experienciou abertamente a filosofia e a arte através da lógica, porque é dentro deste conceito de ideia, que o mito partilha, concebe e engendra “ o momento do Humano, o momento em que o mito regista estas experiências para as dar ao logos e para este as nomear”, como nos ensina, mais uma vez, Bragança de Miranda.

3.5 O MOVIMENTO NA ARTE PICTURAL DE ROTHKO

“A obra de Rothko mostra
no movimento do seu pensar:
a essência da cor como luz na representação”³⁵⁷.

Romy Castro

“O mistério da obra madura de Rothko,
a sua unidade, a sua diversidade e o seu enigma,
surgem basicamente porque a pintura
em si mesma é considerada uma ideia”³⁵⁸.

Michael Compton

“Não lhe importavam as relações das cores
no sentido de [alguns pintores],
mas sim as ideias e a luz”³⁵⁹.

Michael Compton

3.5.1. O CAMPO PERCETIVO

Iniciamos esta parte do ensaio, com o pensamento de outro princípio, o de que na receção da arte pictural de Rothko não se tem dado especial atenção à presença do movimento na sua obra, quer nas grandes séries em sequência, como os “Murais Seagram”³⁶⁰ ou os “Murais de Harvard”³⁶¹, (ambos não incluídos na ensaio), quer em

³⁵⁷ Conceito desenvolvido nesta dissertação.

³⁵⁸ COMPTON, Michael., 1987-1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988. Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “El misterio de la obra madura de Rothko, su unidad, su diversidad y su enigma surgen básicamente porque la pintura en sí misma es considerada una idea”.

³⁵⁹ Idem, s/p. “No le importaban las relaciones de los colores en el sentido de, por ejemplo, Joseph Albers, sino las ideas y la luz”.

³⁶⁰ A maioria destes quadros podem encontrar-se na Tate Modern em Londres.

³⁶¹ Estes Murais encontram-se no Harvard Art Museums, temporariamente.

alguns dos ses quadros mais fundamentais, como é o caso das oito imagens – chave³⁶² que selecionamos para esta perscrutação³⁶³, sendo que uma das imagens é a imagem nº 10, a Instalação da Capela Rothko, edificação suprema da sua “Construção” em movimento.

Neste sentido, partimos da hipótese de que existe uma dinâmica tensional que é constitutiva da natureza dramática da sua pintura, na medida em que o drama é o movimento da obra, é o inquietante pulsar dos seus pensamentos que expressivamente Rothko revela, em todas as citações, nas descritas anteriormente e na citação seguinte, quando escreve: «penso nas minhas pinturas como dramas, as formas do quadro são os intérpretes. Foram criados pela necessidade de um grupo de atores que podem mover-se dramaticamente sem impedimentos...»³⁶⁴. Quer dizer, movem-se para registarem no espaço do campo visual, o percetivo, o movimento do tempo da sua tragédia, que é a duração do próprio gesto, no seu deslocar espacial na superfície do quadro, onde a materialidade inscrita, se vê plasmada no próprio estilo de Rothko³⁶⁵, o que está presente concetualmente na sua dramaticidade plástica. “Portanto o conflito dramático que Rothko criou está em relação com as propriedades do seu meio e do seu formato”, como cita Compton³⁶⁶.

Ora esta dramaticidade advém da sua “unidade de filosofia espacial”, a categoria de entendimento, designada por Rothko, como “a unidade fundamental do conceito”³⁶⁷, porque é a que se encontra no modelo de espaço que o artista utiliza, o espaço pictural quando refere:

“o tipo de espaço utilizado determinará como a cor, a linha, a textura, o claro-escuro ou qualquer outro elemento contribuem para este movimento.

³⁶² Referenciadas na tese com as imagens nºs 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12.

³⁶³ Perscrutação realizada na parte seguinte deste ensaio, no subcapítulo 3.5.2. A Cor em Rothko como essência ontológica.

³⁶⁴ DE POSSIBILITIES. N.º 1. Invierno. 1947- 48, p. 84.

³⁶⁵ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 170. “O estilo é o conjunto de características uniformes que um pintor mostra em todas as suas obras. Chega a ele pela seleção e a insistência no uso de certos elementos plásticos”.

³⁶⁶ COMPTON, Michael., 1987-1988, *Mark Rothko*. Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988. Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “Por tanto, el conflicto dramático que Rothko creó está en relación de las propiedades de su medio y su formato”.

³⁶⁷ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 79. “La unidad fundamental de concepto”.

Pois cada um destes elementos possui intrinsecamente a potência para produzir esse movimento”³⁶⁸.

Tendo como referência espacial a relação do espaço do quadro e a mudança espacial de qualquer movimento dentro desse espaço, dos elementos pictóricos, em função do tempo da sua deslocação, e em função da inscrição desses elementos dentro do espaço do quadro, o campo perceptivo. Rothko escreve a este propósito.

“A cor avança ou retrocede. As linhas marcam a direção, a posição e a inclinação das formas. As funções de cada um destes elementos do esquema plástico são únicas, aditivas e essenciais, mas antes de as podermos tratar temos que analisar o mundo do espaço, pois este determina como os demais elementos funcionarão no quadro”³⁶⁹.

Funcionam com o movimento, porque na realização da obra plástica de Rothko, não existe outro meio de determinar esta plasticidade referenciada pelo artista, e acrescenta:

“O movimento em relação ao plano do quadro – afastando-se, aproximando-se e simultaneamente cruzando-se – é o meio com o que se alcança a experiência pictórica. É muito parecido com a música, de onde nos resultaria impossível pensar no enunciado musical de outra maneira que não fosse através do movimento no tempo, subindo e descendo pela escala, ou mediante a progressão através de golpes rítmicos”³⁷⁰.

³⁶⁸ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 79, “... el tipo de espacio utilizado determinará cómo el color, la líneas, la textura, el clarooscuro o cualquier otro elemento contribuye a este movimiento”.

³⁶⁹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 79. “El color avanza y retrocede. Las líneas marcan la dirección, la posición y la inclinación de las formas. Las funciones de cada uno de estos elementos del esquema plástico son únicas, aditivas y esenciales, pero antes de poder tratarlas tendremos que analizar el mundo del espacio, pues éste determina cómo los demás elementos funcionarán en el cuadro”.

³⁷⁰ Idem, p. 79. “El movimiento en relación con el plano del cuadro – alejándose, acercándose y simultáneamente cruzándose – es el medio con el que se alcanza la experiencia pictórica. Es muy parecido a la música, donde nos resultaría imposible pensar en un enunciado musical de otra manera que

Estes movimentos rítmicos que Rothko refere, foram apreendidos na sua pintura, principalmente nas obras selecionadas no nosso estudo, os grandes quadros da série «*colour field*», onde pictoricamente criou um sentido do tempo em intervalos rítmicos, utilizando o mesmo princípio de movimento, mas tecnicamente, através da cor, subindo ou baixando a tonalidade de saturação cromática da cor, para que perceptivamente o espaço do campo perceptivo, o quadro, regista-se o tempo neste espaço. E Rothko tinha bem presente esta noção, porque num dos seus pensamentos escritos, revela o seguinte:

“É compreensível, claro, já que hoje em dia os nossos conceitos tendem a combinar-se em uma só fórmula chamada *tempo-espacio*. (...) Dito de outra maneira: estes experimentos tratam de modificar os fins do processo plástico e não implicam o uso de novos elementos, pois seguimos concebendo a pintura desde o ponto de vista de um espaço ao qual o elemento do tempo se pode dar um ênfase especial, porque sempre esteve ali. E assim, a música há que concebe-la, antes de tudo, em relação com o tempo com o efeito de receber simultaneamente uma sensação de espaço que, uma vez mais, esteve ali, ...”³⁷¹.

Todos estes conceitos referenciados, nos induzem a refletir, cada vez mais, que existe dentro de cada quadro de Rothko, i, é., dentro de cada campo perceptivo, uma multiplicidade de dimensões concetuais, que dinamicamente se tensionam, numa provocação estrutural contínua, apesar de pertencerem à mesma estrutura lógica interna – visão/ouvido, mas duplamente: pondo a tensão na luz da cor, para que a cor que dá a luz, se intensifique. É um paradoxo de diálogo e tal como o paradoxo dos diálogos de

no fuera a través del movimiento en el tiempo, subiíiiiiiiiiiiiiendo y bajando por la escala , o mediante la progresión a través de golpes rítmicos”.

³⁷¹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, ps. 79 e 80. “Es comprensible, por supuesto, ya que hoy día nuestros conceptos de tiempo y de espacio tienden a combinarse en una sola fórmula llamada *tiempo-espacio*. (...) Dicho de otra manera: estos experimentos tratan de modificar los fines del proceso plástico y no implican el uso de nuevos elementos, pues seguimos concibiendo la pintura desde el punto de vista de un espacio en el que al elemento del tiempo se le puede dar un énfase especial, porque siempre estuvo allí. Y así, la música hay que concebirla, ante todo, en relación con el tiempo a efectos de recibir simultáneamente una sensación de espacio que, una vez más, siempre estuvo allí, ...”.

Platão, mostra o seu traço negativo, o que procura mais a originalidade do que a verdade, mas contemporaneamente mostra o seu traço positivo, o que suscita muitas reflexões. Ambiguidade pictural, que necessita da filosofia e da arte, através da lógica, para na partilha se dar ao *logos*, para este os nomear no seu conceito de origem: a filosofia grega e a tradição judaico-cristã.

Uma projeção limite Grega numa percepção limite do Renascimento, tendo como apoio espiritual a religião judaico-cristã³⁷².

Eis os dois limites concetuais que constituem as permissas primeiras das dimensões míticas com que Rothko parte para as suas reflexões, experimentações e ensaios para definir o movimento no campo percetivo, através da antro-po-métrica do signo que apreendeu e inscreve agora em cor, como essência.

Definições sensíveis da origem, que aparecem para constituir o lugar da cor, como sinal da relação estabelecida de Rothko com o mundo. O mundo da representação, onde o que aparece é um traçado inovador e interrogativo, que interroga até o próprio espaço (extensão) e o próprio tempo (duração), para estas dimensões se interrogaram mutuamente e na “dobra”, se mostrarem, mas em movimento, entre o que investiga e entranha e entre a experiência pictural deste espaço e deste tempo. Um entranhamento de presentificação e de estranheza, que constitui experiencialmente as entradas na reflexão efetiva para este questionado, porque do ordenamento do novo sistema estruturante, o que partilha a mesma lógica, que parte do movimento do pensar, é experienciado em diferentes grandezas, onde “o tempo e o espaço, estão aqui sob a denominação da imagem”³⁷³, que ousa na sua representação visual confrontar a dimensão do vazio, para se apossar deste impossível da figuração, os intervalos.

Rothko, associa esta dimensão à perspectiva atmosférica, como “a aparência que consegue o artista do ilusório, ou seja de coisas que se movem em um vazio”³⁷⁴.

³⁷² ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 141. “Nuestros dos puntos de estudio son por tanto Grecia e Renacimiento, ya que en esas dos civilizaciones encontramos la transición de las antiguas formas e ideas a las de nuestro tiempo actual, en un orden y dirección que es particularmente vivido y revelador para nosotros”.

³⁷³ BACHELARD, Gaston, 1972 (1957), *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, p. 188. “Le temps et l'espace sont ici sous la domination de l'image”.

³⁷⁴ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 92. “De ahí que la apariencia que consigue el artista de lo ilusorio sea de cosas moviéndose en un vacío”.

Uma excessividade do limite visual, ultrapassar o limiar do *onde*, o sítio em que o corte encontra a exigência do traçado, para o isolar como tela, e no isolamento, cortar um exterior, para que deste modo, se reconstitua o interior, dimensionalmente em superfície, como atmosfera, a que foi descoberta nos egípcios na escuta, escutemos Rothko:

“A única forma em que o ar pode aparecer como um sólido é mediante a introdução de certos gases no quadro. Por isso se utilizam elementos como nuvens, fumo, nublado e bruma, para dar à atmosfera uma aparência de existência. (...). Quer dizer, se pintamos objetos a diversos intervalos espaciais no quadro, podemos supor a existência de ar por causa dos efeitos visíveis que o ar produz nestes objetos”³⁷⁵.

Esta atmosfera, que perspectiva a mesma estrutura lógica interna do seu pensamento, perspectiva igualmente o seu método pictórico, é a ciência da filosofia espacial, que Rothko estudou e agora experiencia. “Por meio desta ciência sabemos que a cor de certos objetos se torna mais cinzenta à medida que retrocede no espaço”³⁷⁶. Passo deste ato, que ao ser transcendental, aprisiona uma das dimensões desta grandeza, a verticalidade³⁷⁷, a que presentifica o desconhecido, porque «com a vertical, o longe advém uma ideia, um movimento, uma ascensão...”³⁷⁸. Promoção que Rothko apreende quando no seu retângulo, a forma da sua visão interior, traça dois eixos que se interseitam entre si longitudinalmente para fazer deslocar o espaço e o tempo em

³⁷⁵ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 92. «La única forma en que el aire puede aparecer como sólido es mediante la introducción de ciertos gases en el cuadro. Por ello se utilizan elementos como nubes, humo, niebla o bruma, para dar-le a la atmosfera una apariencia de existencia. (...). Es decir, si pintamos objetos a diversos intervalos espaciales en el lienzo, podemos suponer la existencia de aire a causa de los efectos visibles que el aire produce en estos objetos”.

³⁷⁶ Idem, p. 92. “Por medio de esta ciencia sabemos que el color de ciertos objetos se vuelve más gris a medida que retroceden en el espacio”.

³⁷⁷ WEBER, Max, *Ensayos sobre Arte*, 1916, in: *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, 1987 – 1988, s/p, “La imaginación o concepción de una composición de formas o de una particular gama de color en un rectángulo dado, no es cuestión de medios, sino una visión espiritual interior.”, “A imaginação ou concepção de uma composição de formas ou de uma particular gama de cor num dado rectângulo, não é uma questão de meios, mas uma visão espiritual interior”.

³⁷⁸ ISHAGHPOUR, Youssef. 2003, *Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur*. Farrago. Éditions Léo Scheer. p. 21. «Avec le vertical, le lointain devient une idée, un mouvement, une ascension, ... ».

movimentos compositivos que ascendem ou descendem, aproximam ou afastam a picturalidade espaço-temporalmente, determinando assim, a lógica formal da mobilidade e da fixação.

Procedimentos que ordenam as suas ideias para dimensionar em várias perspetivas a configuração concetual do seu campo percetivo, que ao ser outro limite, também visual, é a meta da própria realidade construtiva, quer dizer, a sua condição de possibilidade para interpretar a criação numa “lógica transcendental”³⁷⁹, para esta se dar como representação³⁸⁰.

A representação de Rothko, a que se dá em movimento como ideia, porque como mostra o artista: “a única solução é pintar e pintar de novo para mostrar a ideia em ação”³⁸¹.

Mas “como legitimar teoricamente uma eloquência que se exprime através da imagem de um corpo que para de falar para se dar simplesmente a ver”³⁸²? Legitima-se expressivamente a partir da potência da sua doação, porque “a imagem dá-se à filosofia quando ela tem necessidade para manter intacta a identidade da sua própria imagem”³⁸³, na medida em que “a imagem se desenvolve sobre o terreno filosófico (...), corrompendo o logos ao qual ela deve o seu nascimento...”³⁸⁴, para reivindicar a sua manifestação, como reconhecimento e como fenómeno, o que se revela “dentro do domínio da pintura, quer dizer, de uma arte onde a dimensão sensível da representação se dá sobre a forma do visível? E que se exprime sempre através do elogio da cor”³⁸⁵?

³⁷⁹ GIL, Fernando, 2000, *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 31. “A lógica não é uma teoria, mas um quadro especular (*Spiegelbild*) do mundo. A lógica é transcendental”.

³⁸⁰ Idem, p. 31. “Em todos os casos, a representação desdobra-se em designação e significação: e haja ou não uma relação afetiva de denotação, a significação determinará sempre, nos termos de Frege, os modos de dar-se (*die art des Gegebenseins*) do designado”.

³⁸¹ COMPTON, Michael., 1987-1988, *Mark Rothko*. Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988. Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “La única solución es pintar y pintar de nuevo para demostrar la idea en acción”.

³⁸² LIECHTENSTEIN, Jacqueline, 1989, *La Couleur Eloquente*. IDÉES ET RECHERCHES. Collection dirigée par Yves Bonnefoy. Flammarion, Paris, p. 14. «Comment légitimer théoriquement une éloquence qui s’exprime à travers l’image d’un corps qui cesse de parler pour se donner simplement à voir» ?

³⁸³ Idem, p. 11. “Elle se donnait l’image dont elle avait besoin pour maintenir intacte l’identité de sa propre image, à elle, philosophie».

³⁸⁴ Idem, p. 11. “L’image s’est développée sur le terreau philosophique (...), corrompant le logos auquel elle devait sa naissance... ».

³⁸⁵ LIECHTENSTEIN, Jacqueline, 1989, *La Couleur Eloquente*. IDÉES ET RECHERCHES. Collection dirigée par Yves Bonnefoy. Flammarion, Paris p. 11. « dans le domaine de la peinture, c’est-à-dire d’un art

Admiravelmente dá-se ao mesmo tempo que se exprime para a dar a ver. A sua forma nomeia a cor como expressão para esta ocupar o espaço do visível dentro da pintura, porque deste modo, toca a matriz do discurso e simultaneamente eleva o traçado, o que advém imagem, para desta forma adquirir um lugar privilegiado, o que lhe permite incorporar as hierarquias impostas pela filosofia dentro do real, o real que a filosofia tinha excluído e chamado de mundo ilusório.

A este real Mark Rothko responde com o seu mundo, a representação, à qual dá corpo e figura, como orador e como artista, “provando a sua existência da maneira mais simples e mais irrecusável, (...) mostrando-a”³⁸⁶. E “sempre defronte da imagem, nós somos defronte do tempo” (Didi-Huberman, 2000, p. 9), porque “é a representação ela mesma que fala” (Didi-Huberman, 2000, p. 12), o que permite interrogar a presentificação do espaço e do tempo potencialmente, que ao estarem sob a denominação da imagem como potência ativa e em nome da luz (*phōs*), convocam o verbo *deiknymi*³⁸⁷, para em mostraçāo máxima advirem vanitas. A cor como essência na luz. Uma mostra de si mesma que se manifesta como um *phainōmai* - que é originalmente representação. Aparece em primeiro lugar, *protattein*, como discurso do mundo e como apresentação significativa ao homem, com efeito *phantasia*, conceito que pertence à família de *phainestai*, de onde deriva o fenómeno, o que contem o verbo *endeiknymi*, que é o que nos da a ver qualquer coisa dentro da representação, a sua origem. Como refere Gil, “pensa-se com ideias, e tal como assinalava Descartes,” sendo as ideias como imagens, não pode haver nenhuma que não nos pareça representar qualquer coisa» [Meditação III]³⁸⁸.

où la dimension sensible de la représentation se donne dans la forme du visible ? Et qu'elle se soit toujours exprimée à travers un éloge de la couleur».

³⁸⁶ Idem, p. 15. “Ils allaient prouver son existence de la manière la plus simple et la plus irrécusable, (...) en la montrant».

³⁸⁷ Termo importante e decisivo no pensamento grego, que significa: mostraçāo, demonstraçāo, ostentaçāo.

³⁸⁸ GIL, Fernando. *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, ps. 12 e 13.

“A representação tira o seu nome do nome da luz (*phōs*), pois assim como a luz, conjuntamente, se faz ver a si mesma e faz ver os objectos que envolve, também a representação, conjuntamente, se faz ver a si mesma e faz ver o objecto que a produziu”³⁸⁹.

Fernando Gil

“Pinto grandes quadros. Mas ao pintar um quadro de grandes dimensões, estamos dentro. Não é algo que possamos dominar”³⁹⁰.

Mark Rothko

“Rothko está dentro das imagens, os Frescos de Pompeia”³⁹¹.

Romy Castro

3.5.2 A COR EM ROTHKO COMO ESSÊNCIA ONTOLÓGICA

Mas Rothko domina a dimensão e a cor e a luz. A representação do seu novo tempo de pensar como mostraçã da sua essência ontológica, dá-a-ver a sua reflexão sobre a linguagem, apreendida no tempo-espço da ação pictórica, para advir discurso. Compreensivelmente este, é o entendimento de um novo tempo do seu pensar, «um tempo que se expõe, um tempo de «superfície»³⁹², um tempo de exposição que sucede ao tempo da sucessão clássica» (Virilio, 2000, p. 53), onde cada duração mostra agora liberdade e movimentos próprios no registo contínuo de uma presença revolucionária dentro do campo perceptivo. Os espaços pictóricos tornam-se experimentais e o pensamento também. Abre um caminho que aponta a mudança de Rothko «ao mudar de

³⁸⁹ GIL, Fernando, 2000, *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 26. “Segundo Aristóteles e os filósofos da natureza (o sentido recebe as formas das coisas sensíveis e o intelecto é o lugar das formas)”.

³⁹⁰ COMPTON, Michael., 1987 – 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p. “Pinto grandes quadros. (...) Pero al pintar un cuadro de grandes dimensiones, uno está dentro. No es algo que pueda uno dominar”. In *De Interiors*, 10 de maio de 1951.

³⁹¹ A sua obra passando por todas as fases tem influências destes Frescos Romanos, os seus Templos Gregos. Conceito só abordado neste estudo, a ser desenvolvido posteriormente.

³⁹² Superfície no sentido de surface.

referências e deslocar os limites» (Virilio, 2000, p. 23), com a criação de outra dimensão visual, a «"flutuação das aparências" onde a distância já não é, (...) a profundidade da presença, mas apenas a sua intermitência» (Virilio, 2000, p. 64), que se move ontologicamente no intervalo da Linha de Horizonte, para deslocar o espaço dos seus limites e para os mover na permanência do tempo. Um desdobramento da perspectiva que altera deste modo radicalmente o representar da projeção perspética e da conceção do mundo, que perde «profundidade de campo», para enformar picturalmente outra grandeza: «a espessura óptica da paisagem» (Virilio, 2000, p. 47), revelando à visão uma outra amplitude percetiva, a que reafirma a pintura plana, com que Rothko sonha³⁹³, apreendida na antropo-métrica do signo, como ligação da escuta ao sentido. “Nada *de relevo*, o volume já não é a realidade das coisas, este dissimula-se no achatamento das figuras. (...). Com o declíneo dos volumes e da extensão das paisagens, a realidade torna-se sequencial” (Virilio, 2000, p. 52), na sua representação. Passa em sucessão qualitativa, crescendo espacial e dinamicamente para a métrica sequencial lógica, a da modulação do cânone.

Fenómeno observável principalmente quando se confrontam as séries das suas obras maduras, as grandes pinturas com os elementos das suas “coisas” em campos de cor, onde se presencia a tensão desta dinâmica, que operando com as novas referências proporcionais e deslocções do signo, apreendidas no cânone de Vitruvio, determinam não só a sequência relacional entre elas, como a sequência relacional de conjunto, onde a proporção do cânone está contida em métrica, dentro de cada uma delas, com destaque para as mais difíceis como a pintura emblemática realizada a óleo sobre tela, sem título, datada de 1953, referenciada como a imagem nº 7, da série «*Color Field Painting*», onde as linhas de horizonte vibram em tensão para se movimentarem «orientadas pela gravidade terrestre» (Virilio, 2000, p. 22), numa simetria de extensionalidade, mas com ordenamento, para causar material e pictoricamente, o que diz, Ishaghpour:

«Uma impressão de expansão. Como diz Rothko, os meus quadros dilatam-se, abrem-se a todo o espaço e em todas as direções - (...) – e ao mesmo

³⁹³ ROTHKO, Mark, 2005, *Écrits sur l'art 1934-1969*. Éditions Flamamarion, p. 75. «Nous souhaitons réaffirmer la peinture plane. Nous sommes pour les formes planes parce qu'elles détruisent l'illusion et révèlent la vérité». “Nós sonhamos reafirmar a pintura plana. Nós somos pelas formas chatas porque elas destroem a ilusão e revelam a verdade”. Sonho que Rothko concretizou.

tempo é todo o espaço, de todas as direções, que se contrata e se encerra neles”³⁹⁴.

Movimento de relações que se acentuam ainda mais, no diálogo dramático desta obra, onde a cor principal atua na claridade de um céu encarnando na personagem concetual, para apresentar as coisas visíveis e invisíveis, porque tem como essência inscrever o colorido dialogante, da terra, para este dialogar com o céu, é o seu mito e o seu céu. Aproxima o céu espiritualmente e afasta a terra, terrenamente, dando abertura mítica ao lugar, espaço onde se estabelecem os diálogos do passado, com o cânone e com o signo, para que qualitativamente a cor dê «entrada na extensão do mundo real» (Virilio, 2000, p. 37), como representação, através do seu diálogo negativo, o que apreendeu a métrica negativa do número, capaz de captar «o efeito de uma impercetível fixação do presente» (Virilio, 2000, p. 54), e como fenómeno, o que oscila fenomenicamente entre extensões e dimensões-limites, as contidas no plano de imanência, da “Construção”. “Dito de outra maneira, como imenso”³⁹⁵. Porque é este imenso que faz com que esta imagem de Rothko, «adira à realidade material do mundo e à substância das coisas»³⁹⁶, para na encarnação da cor em luz, dar-a-ver a imagem numa outra experiência grandiosa do sensível, a que onticamente toca o nosso entendimento de estar igualmente no mundo, enquanto “Ser” e nos projeta para outras direções insondadas, não numa projeção de proximidade «mas a projeção da experiência humana do limite...”³⁹⁷, a da sua apreensão na “unidade de filosofia espacial”.

O campo percetivo torna-se deste modo, formalmente o centro da presentificação direta e visível dos conceitos de entendimento, e o meio para onde convergem todos os pensamentos de Mark Rothko, as suas imagens, que ao serem concetuais vão permitir o passamento criativo do conceito das expressões e do conceito do possível, os únicos que reúnem na origem todas as aberturas “do novo tempo

³⁹⁴ ISHAGHPOUR, Youssef. 2003, *Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur*. Farrago. Éditions Léo Scheer, p. 20. «Une impression d'expansion. Comme le dit Rothko, ses tableaux se dilatent, s'ouvrent à tout l'espace et en toute direction – (...) – et en même temps c'est tout l'espace, de toute direction, qui se contracte et s'enferme en eux».

³⁹⁵ BACHELARD, Gaston, 1972 (1957), *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, p. 169. «Autrement dit, comme l'immense...».

³⁹⁶ ISHAGHPOUR, Youssef., 2003, *Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur*. Farrago. Éditions Léo Scheer, p. 24. «J'adhère à la réalité matérielle du monde et à la substance des choses».

³⁹⁷ Idem, p. 45, «...mais de la projection de l'expérience humaine de la limite...».

global”³⁹⁸. «Porque é a Abertura a quem pertence a mudança sem cessar de fazer surgir qualquer coisa de novo, breve, de duração» (Deleuze, 1983, p. 20), sendo a Abertura ela mesmo, «um registo onde o tempo se inscreve» (Deleuze, 1983, p. 20), no “tempo [como] o acidente dos acidentes” (Virilio, 2000, p. 37). E nesta accidentalidade, captura inscrições temporais que intensificam os seus dramas em luz, ao acentuá-los dramaticamente em aberturas-fenómeno, que mostram os acasos das aparências expressivas, mas no seu estado mais original, aquele estado em que «a geometria descobre uma nova pureza»³⁹⁹, como forma da origem do ponto, que impulsionado pela energia formal, advém linha, condição basilar da constituição das formas do espaço, do espaço recetor, o que aprisiona o ponto na ordem das deslocações, para pontuadamente o deslocar para o desenho da linha. Uma «“chegada limitada” pela própria duração da deslocação» (Virilio, 2000, p.38), que se desloca no horizonte em movimento, movendo assim, as linhas de horizonte para a abertura espacial, que sendo vector de origem, são também, «a estrutura do espaço vectorial a que se desenvolve pouco a pouco, dentro de uma simplicidade primeira»⁴⁰⁰. A simplicidade singular de Mark Rothko, que movendo os elementos das suas “coisas”, permitiu a orientação dos movimentos divisíveis e indivisíveis, na modulação desta métrica, que apreendida como cânone, fez «deslocar os limites para «baixo» e «cimo» (Virilio, 2000, p. 23), definindo a essência da obra - a frontalidade com a ausência de profundidade.

Feito de Rothko,

«que no percurso da sua obra, ao correr do tempo, desde um ponto a outro, se dirige para a claridade, para a eliminação de *todos os obstáculos que podem surgir entre o pintor e a sua ideia* e entre a ideia e o observador. (...) Para chegar a isto é inevitável entender a claridade»⁴⁰¹.

³⁹⁸ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines De La Géométrie*. Champs, Flamamarion., p. 101. «Ne se décide d’origine qu’à l’ouverture d’un nouveau temps global».

³⁹⁹ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines De La Géométrie*. Champs, Flamamarion, p. 21, «...la géométrie découvre une nouvelle pureté... ».

⁴⁰⁰ Idem, p. 29, «...la structure d’espace vectoriel se dévoile peu à peu, dans une simplicité première ».

⁴⁰¹ DE TIGER’S EYE, n.º 9. Outubro 1949, p.114. «El curso de la obra del pintor, al correr del tiempo, desde un punto a otro, ha de dirigirse hacia la claridad, hacia la eliminación de todos los obstáculos que puedan surgir entre el pintor y su idea y entre la idea y el observador. (...) Para lograr esto es inevitable entender la claridad».

Entender a clareza da pintura na sua relação com o todo da cor-luz, com o espectro visível e com o espectro invisível, com a horizontal e com a vertical. «E a disposição vertical dos panos horizontais de cor, que pela sua horizontalidade dão a impressão de repouso, induzindo a uma tensão pela sua estratificação vertical»⁴⁰², onde a representação do espaço é miticamente apreendida, com o rosto/cânone em todas as experiências-limite, as vividas através das suas perscrutações do mito, as vividas através das personagens concetuais de Rothko e as vividas por Rothko mesmo, como criador de mitos. “O mito é algo que vem depois da Terra e que a trabalha profundamente, ao mesmo tempo que a dá a ver e a põe à distância”⁴⁰³, para em distanciamento tornar possível, a ultrapassagem dos seus movimentos de variações de toda a linha de horizontes e os referenciar como a linha que «faz nascer uma geometria mais alta e mais profunda», uma geometria “como movimento vivo e inventivo» que «inverte de novo a nossa visão da origem fazendo do milagre um escândalo”⁴⁰⁴.

Escândalo Rothkoniano «que supera a noção clássica de horizonte» (Virilio, 2000, p. 12), arrastando «o ponto de fuga do horizonte do Quattrocento» para o «do Novecento» onde existe «uma saída nas alturas» (Virilio, 2000, p. 23), o que faz Rothko afirmar: «é nossa função de artista fazer com que o espectador veja o mundo à nossa maneira e não à sua»⁴⁰⁵. «Novos tempos! Novas ideias! Novos métodos»⁴⁰⁶! Lógicas que conduzem o pensamento e a percepção de Rothko a vários confrontos com este real, que se vê obrigado a movimentar-se num espaço – outro, para exprimir esta mudança de forma sensível e imprevisível, porque a nova realidade, como diz Deleuze,

⁴⁰² ISHAGHPOUR, Youssef, 2003, *Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur*. Farrago. Éditions Léo Scheer, p. 21. «Et de la disposition vertical des pans horizontaux de couleur, qui par leur horizontalité donnent une impression de repos, tout en induisant une tension par leur stratification vertical».

⁴⁰³ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2005, “Geografias – Imaginário e controlo da Terra”. In *Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, nºs 35 e 36 – Espaços. Organização: José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Relógio D'Água Editores, Lisboa, p. 19.

⁴⁰⁴ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines De La Géométrie*. Champs, Flamamarion, ps. 20 e 21, «...faire naître une géométrie plus haute et plus profonde (...) comme mouvement vivant et inventif. (...) inverse à nouveau notre vision de l'origine en faisant du miracle un scandale».

⁴⁰⁵ COMPTON, Michael., 1987 – 1988, *Mark Rothko*. Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p., “Es nuestra función de artistas el hacer que el espectador vea el mundo a nuestra manera, no a la suya”. Publicado en el New York Times, 19 de junio de 1943.

⁴⁰⁶ Idem, s/p. De Sydney Janis. *Abstract and Surrealist Art in America*, New York.

«é o movimento ele mesmo que se decompõe e se recompõe. Decompõe-se depois dos elementos jogarem entre si o conjunto; os que restam fixos, são aqueles a quem o movimento é atribuído, são os que fazem ou subsistem o tal movimento simples ou divisível...Mas também se recompõe em um grande movimento complexo indivisível e depois de tudo, ele exprime a mudança”⁴⁰⁷.

Um verdadeiro acontecimento que acontece ao mudar o sentido da visão da linha de horizonte; geopolítica, perspetiva e artística, na medida em que «a linha de horizonte, não é unicamente a base do salto, é também o primeiríssimo litoral, o litoral vertical, o que separa absolutamente o «vazio» do «pleno» (Virilio, 2000, p. 21), influenciando esta separação na radicalidade do campo percetivo ao fazer do vazio a variável dos instantes pictóricos. Variabilidades que Rothko fixa a velocidades diferentes dentro da sucessão de intervalos, que ao serem desabitados, movimentam-se compositivamente para serem os espaços de preenchimento do horizonte, porque pontuam a vibração em fuga dos seus pontos, para estes entrarem noutra evasão, e abstratamente, estabelecendo assim, ritmo a ritmo, a métrica proporcional do «baixo» e do «cimo», para na aparição se transcenderem e se projetarem ativamente sobre as intermitências de invisibilidade e visibilidade, as que pulsam latentes na projeção vertical transcendente de Rothko, e que transgrediram o limite numa trans-linha de ultrapassagem sem horizonte previsível, na rotação no espaço.

A antro-po-métrica transmuta o signo para a refundação artística do mundo.

Rothko ultrapassa-se e faz a ultrapassagem de futuro, interseta o vazio do espaço-tempo da perspetiva atmosférica, retrocedendo o cinzento, como cor análoga, para o horizonte, «entre o horizonte *aparente* sobre o qual qualquer cena se destaca e o horizonte *profundo* do nosso imaginário coletivo» (Virilio, 2000, p. 47), abrindo

⁴⁰⁷ DELEUZE, Gilles, 1983, *Cinema 1. L'image-Movement*. Les Éditions de Minuit. Collection « Critique », ps. 34 e 35. «C'est le mouvement lui-même qui se décompose et se recompose. Il se décompose d'après les éléments entre les quels il joue dans un ensemble : ceux qui restent fixes, ceux auxquels le mouvement est attribué, ceux qui font ou subissent tel mouvement simple ou divisible... mais aussi il se recompose en un grand mouvement complexe indivisible d'après le tout dont il exprime le changement».

ontologicamente para o desconhecido, para o intervalo da refundação, a imensidão do espaço cósmico sem retorno⁴⁰⁸.

Exemplo da pintura (preto sobre cinzento) em acrílico sobre tela, datada de 1969-70, referenciada como a imagem nº 12, e da pintura “Sem título» de 1969, referenciada como a imagem nº 11, em que ambas acentuam extensionalmente o «baixo» e o «cimo» na divisão, fazendo uma radicalização da abertura mítica Terra-Céu. “A divisão levanta-se ou cai no entanto é muito aguda, como se fora um horizonte entre um céu escuro e uma terra cinzenta. (...) Estas pinturas são, como sempre para Rothko, expressões trágicas, revelam «uma dimensão escondida» (Virilio, 2000, p. 48), a dimensão que desperspetiva humana e espiritualmente todas as projeções, mas qualitativamente, para que estas duas pinturas se tornem dramática e ontologicamente num *Ur-bild*, com estrutura (*Bau*) paradoxal, como as do passado da origem.

A estranheza e a fuga do seu arrebatamento espacial, eram de tal ordem, que mudaram a dimensão estética, que passa agora para a dimensão geoestética, uma arte da terra, determinando na mudança o salto da passagem, que passa para uma outra grandeza de entendimento. Mudaram a opinião pública, a ponto de se dizer: “Não parecem Rothkos”⁴⁰⁹.

Este acontecimento provocou a convocação das dimensões da Natureza, instaurando para a geografia uma picturação de estranheza, que se entranhou visualmente como uma nova imagem do mundo, a que se dá ao olhar ontologicamente, e passa como essência, para ser contemplada.

Rothko movimenta estas passagens/aberturas nas novas coordenadas, que «operam assim um corte móvel dos movimentos» (Deleuze, 1983, p. 38), no vazio, o que implica na movimentação de Rothko outra «mudança qualitativa» (Deleuze, 1983, p. 19), por conveniência de medida, por porção e por proporção, a matemático/geométrica, a única que ajuda a representar a angústia e o medo do desconhecido, porque «a natureza tem horror do vazio» (Virilio, 2000, p. 27), mas a arte

⁴⁰⁸ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial y la Letra, nº 22, p. 157. “Nuestra verdad fundamental es atómica, se dirige hacia la disolución del mundo en unidades cada vez más pequeñas, y cada paso de este proceso de fragmentación es, en realidad, una confirmación más de la interrelación fundamental y del acercamiento entre las diferencias”.

⁴⁰⁹ EDWARDS, Roy e POMERY, Ralph. *Working with Rothko*, in: *New American Review*, vol. 12, 1971, ps. 109 e 110, in: ROTHKO, Mark, *Paredes de Luz*, Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro 2004, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, 2004, p. 24, “no parecen Rothkos”.

também, daí a necessidade desta estrutura geométrico/concetual, pois «impõe a sua orientação para o centro da Terra» (Virilio, 2000, p. 22), o centro da habitabilidade de Rothko. «A Terra-planeta», a que fundamenta a linha do horizonte para o ordenamento da geometria variável na geometria sensível da forma, a inteligível, a que liberta a Terra geopoliticamente da geometria rígida que lhe foi imposta, para a integrar no novo sistema concetual de Rothko, o que movimentou e reinterpretou uma outra visão do passado longínquo, inscrevendo-o de novo na Terra, mas dentro de uma «língua universal» (Serres, 1993, p. 13), onde «se esconde uma perspectiva secreta nas alturas» (Virilio, 2000, p. 22) e onde «a altura se traduz em distância e, vertical ou horizontal, orientada como quisermos, restam o essencial»⁴¹⁰, a essência da cor de Rothko, onde a própria natureza se fundamenta para exigir um espaço puro, com um sistema de conexões abstratas, isto é, um espaço filosófico.

O da “unidade de filosofia espacial”, porque é este espaço que efetua a síntese do diverso, como categoria do entendimento e como abertura da experiência, conduzindo assim, para a categoria aberta de Mark Rothko, a que experienciou abertamente na filosofia e na arte, através da lógica, que sendo constitutiva do pensamento e da linguagem, criou outro conceito, o movimento que flutua na «filosofia [como] o ponto singular em que o conceito e a criação se relacionam entre si» (Deleuze/Guattari, 1992, p. 17), para criarem ligações com a imagem do pensamento, a que deriva do conceito de ideia onde “o movimento relaciona os objetos de um sistema fechado para uma duração aberta e a duração aos objetos do sistema que ela força a abrir” (Deleuze, 1983, p. 22). A abertura do sistema de Rothko,

“a que contém «a base filosófica. Só se entendermos ou possuímos a sensibilidade para habitar o espaço concreto no qual se circunscreve a pintura, seremos capazes de perceber em toda a sua magnitude a atitude do artista defronte desta realidade»⁴¹¹.

⁴¹⁰ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines De La Géométrie*. Champs, Flammarion, p. 123. “La hauteur se traduit en distance, et, verticale ou horizontale, orientée comme on voudra, celle-ci reste l’essentiel».

⁴¹¹ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 95. “Sólo si entendemos o poseemos la sensibilidad para habitar el espacio concreto en el que se circunscribe una pintura, seremos capaces de percibir en toda su magnitud la actitud del artista frente a la realidad”.

A realidade que edifica o plano de imanência, o plano que movimenta o pensar de Mark Rothko para o campo perceptivo. A imagem que precisa da nova concepção e do novo território. O território concetual, o que reterritorializou e albergou as três figuras da filosofia; a contemplação, o sujeito de reflexão e a intersubjectividade de comunicação, as três figuras que tendem para o conceito e que comunicam com as outras figuras, as personagens conceptuais⁴¹², aquelas que são devires e que se reterritorializaram nos seus traços intensivos, no território da filosofia pictural de Mark Rothko, onde a representação é um devir, é “o traço do próprio pensamento enquanto linguagem”⁴¹³, na revelação. E um dos modos desta revelação, é exatamente a estranheza que se instalou no observador, quando observa o quadro e este é capaz de revelar a verdade do criador, na criação do quadro. Constatação que nos remete de novo para a Antiguidade Clássica, para o pensamento de Aristóteles, quando ele nos ensina esta noção de sentido da pintura, como cita Liechtenstein:

“Para existir um sentido em pintura, o conceito de verdade deve-se aplicar na relação do espectador com o quadro que é a sua única referência. Não se trata aqui de julgar a representação de uma realidade mas a realidade de uma representação, quer dizer, a eficácia real de uma ilusão»⁴¹⁴.

Rothko estabeleceu esta relação com as cores, as formas, as figurações e todas as abstrações possíveis com a sua descoberta pictórica, a incarnada na história da humanidade, que sendo humana também é a sua, mas duplamente, como ser e como ser matéria, a que materializou em pensamento, amadureceu em experiência e concretizou pictórico/espiritualmente, para advir no fim da sua vida, como a experiência suprema, a sua Pompeia Rothkoniana.

⁴¹² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, 1992, p. 59. “Onde cada personagem conceptual é o devir ou o sujeito de uma filosofia”.

⁴¹³ Idem, p. 64. “É o próprio pensamento que exige essa partilha de pensamento...”.

⁴¹⁴ LIECHTENSTEIN, Jacqueline, 1989, *La Couleur Eloquente*. IDÉES ET RECHERCHES. Collection dirigée par Yves Bonnefoy. Flammarion, Paris, p. 195. “In Aristote. Pour avoir un sens en peinture, le concept de vérité doit s’appliquer à la relation du spectateur au tableau qui est son unique référence. Il ne s’agit pas de juger la représentation d’une réalité mais la réalité d’une représentation, c’est-à-dire l’efficace réelle d’une illusion».

Neste sentido, a eficácia real da ilusão envia-nos para a verdade de Rothko, expressa na realidade das suas pinturas⁴¹⁵, à luz da nova representação, a que se dá a ver como a imagem do pensamento reterritorializada no novo território, o território da filosofia, o território que movimenta os conceitos, mas criativamente, onde a arte é pensamento e o pensamento é filosofia. Possibilidade concetual para a entrada na existência deste território ao mostrar a representação numa dupla aceção: a que se faz ver a si mesma como ser ôntico que está no mundo e, a que faz ver ontologicamente a essência do ser que a produziu, num discurso de compreensão e de coexistência, e como abordagem feita a partir da reflexão sobre a linguagem, que ao interrogar o estatuto das entidades ônticas envolvidas, dá ver o visível, como indica Liechtenstein:

“o visível ele – mesmo devem um efeito de discurso, perceptível somente graças ao poder evocador do verbo. Através da metáfora, a imagem pode-se inscrever dentro da ordem das legitimidades teóricas sem meter aparentemente os desafios do discurso em perigo. Uma tal representação é uma ilusão de imagem que não deve figurar que através dos nomes da linguagem”⁴¹⁶.

E figura, as obras da última fase de Mark Rothko, com especial incidência para as oito imagens-chave que selecionamos para esta investigação, designadamente: quadro “Número 22” de 1949 - imagem nº 5, quadro “Número 18” de 1951 – imagem nº 6, quadro “Sem título” de 1953 – imagem nº 7, quadro “Sem título” de 1953 -. Imagem nº 8, quadro “Negro sobre negro” de 1964 – imagem nº 9, “Instalação” da Capela Rothko de 1965-66 – imagem nº 10, quadro “Sem título” de 1969 – imagem nº 11 e quadro “Sem título” de 1969-70 – imagem nº 12, figuram com os nomes da linguagem, fazendo desta prática a imagem da sua visibilidade, a que foi selecionada do movimento do infinito, para ser reivindicada por direito, como as imagens universais do

⁴¹⁵ Rothko apreende o conceito de verdade advindo da Grécia, com Platão e Aristóteles e apreende também o conceito de realidade, advindo da Europa do séc. XVI. Dois conceitos apreendidos das suas duas perscrutações míticas: Antiguidade Clássica e Renascimento.

⁴¹⁶ LIECHTENSTEIN, Jacqueline, 1989, *La Couleur Eloquente*. IDÉES ET RECHERCHES. Collection dirigée par Yves Bonnefoy. Flammarion, Paris, p. 10. «Le visible lui-même devient un effet de discours, perceptible seulement grâce au pouvoir évocateur du verbe. Par le biais de la métaphore, l'image peut s'inscrire dans l'ordre des légitimités théoriques sans mettre apparemment les enjeux du discours en péril. Une telle représentation est une illusion d'image qui ne devient figure qu'à travers les mots du langage».

seu pensamento, as que se inscreveram na ressonância do lugar, em sentido originário, e que se inscrevem de novo na edificação iluminada, o território de Rothko, o que edifica o seu sentimento universal.

Assim, e tendo como espaço próprio do pensamento esta relação, empreendemos a investigação das outras imagens selecionadas, que operando uma radicalização da representação no campo perceptivo, sem no entanto a poder abolir inteiramente⁴¹⁷, porque estas são condição do pensamento, entram na cor ontologicamente, como a expressão em si e como meio para se expressarem, na medida em que a cor se torna no seu discurso de pregnância e no seu sistema estruturante, fazendo deste conteúdo a sua passagem, a que adquire o significado do outro, o que foi convocado pelo pensar para ser reconvocado representante, o seu duplo, “o seu devir sensível” (Deleuze/Guattari 1992 p. 156), que é o seu devir representado.

Os devires que coexistem com a representação, “como se tivessem formado parte da corrente do pensamento”⁴¹⁸, como refere Rothko, sendo que estes devires arrebatarem espacialmente.

Rothko elege o formato de grande escala “porque oferece uma possibilidade como a da música, que parece arrebatar quase todo o sentido do ser, que se converte por sua vez, em ouvinte e no seu mundo”⁴¹⁹. Esta dimensão do seu mundo, comparável por Rothko, às grandes dimensões das obras dos artistas do Renascimento, como uma *ut pictura poesis*, acentua ainda mais as origens da representação destas fases, ao permitir-lhe a possibilidade de um conflito extra, quer dizer de tragédia, sendo a cor o único meio, que se permitiu a si mesmo, para a realização de por em cena as suas tragédias, e o quadro o palco. Diálogo fecundo que facultou o alargamento dos horizontes da exigência do pensamento, ao formular-se no elemento do universal, passando a

⁴¹⁷ GIL, Fernando. *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p. 25. “Embora se possam perceber formas sem matéria, a representação continua ligada à imagem (tão «vital» quanto psicológica) que é a condição do pensamento”.

⁴¹⁸ COMPTON, Michael, 1988 – 1989, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p., “... si hubieran formado parte de la corriente de pensamiento”.

⁴¹⁹ COMPTON, Michael, 1988 – 1989, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p., “... porque oferece uma possibilidade como a da música, que parece arrebatar quase todo o sentido do ser, que se converte por sua vez, em ouvinte e no seu mundo”. Pensamento extraordinário de Rothko, que só demonstra a pessoa sensível que era. Respondia no ponto de vista de Nietzsche sobre a primazia da música, quando tratou de comparar a sua própria obra com a música.

verticalidade a assumir-se como uma das dimensões ônticas, para representar a Construção, limite espacial, temporal e cromático, onde coabitam todos os ensaios, para no experimento se experienciarem todas as experiências. “O filósofo torna-se um experimentador à medida que o pensamento se torna experimentação” (Rajchman, 2002, p. 16).

O Campo perceptivo, torna-se deste modo, no palco de todas as interações, o palco da cor de Rothko, o campo onde se vão tensionar e confrontar ontologicamente, todas as formas da sua representação, para no confronto o pensamento procurar novas formas de representação e as dar como acontecimento, para no ato do acontecer elas se tornaram na espessura do visível e se inscreverem como imagens, as imagens do pensamento e do nosso confronto também, as que vão ser alvo de indagação por ordem de feitura, começando pelo quadro “Número 22” de 1949. Potencialmente a imagem é dividida em dois cânones, para reafirmar a divisão mítica Céu/Terra, que é abrangida pela cromaticidade da cor primária amarela revelada em toda a sua dimensionalidade de abertura/luz, para cima e para baixo, sobressaindo em elevação um horizonte abstrato, com brancuras, que se retira. Retira-se em movimentos oscilantes de ritmos verticais estratificados para se dizer num inter-dizer. Aquele que diz na impossibilidade, que é o dizer mais criativo, o da preservação. Porque só se pode revelar como “marca visual da presença retirada”⁴²⁰, preservando essa impossibilidade, para nos dar a ver no espaço o outro espaço, o da durabilidade da luz, “esta duração sem sombra, onde todos os sonhos entram em fusão e se evaporam enfim, defronte da imagem despovoada, a imagem nua em – *phôs*, a luz imensa sem dimensão e sem forma”⁴²¹. Intangibilidade eidética que ultrapassa a visão na luminosidade da cor, para em excesso atingir a saturação e se tornar cada vez mais próxima do vermelho. Este na sua doação máxima de visibilidade apreende o centro, para se centrar emocionalmente como cor e como dádiva, pois oferece ontologicamente ao nosso olhar a sua presença, para depois se distanciar para baixo na luz da superfície laranja, incorporando-a. Incorporação que ao colorir a cor na sua variação cromática, ilumina duplamente uma faixa de cada lado, acentuando a verticalidade da imagem, que se eleva assim, espiritualmente no espaço em luz. É um paradoxo de visibilidade que se dobra para converter a luz na outra proximidade, o

⁴²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, PHASMES. Essais sur l’Apparition. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 186, “le marque visuel de la présence retiré”.

⁴²¹ Idem, p. 53, « ... cette durée sans ombre où tous les rêves entrent en fusion et s’évaporent enfin devant l’image dépeuplée, l’image nue – *phôs*, la lumière sans mesure et sans forme ».

branco, que se debate entre *campos* picturais para estabelecer a sua fronteira de horizonte e, se constituir em “parágrafos de cor”. Movimentos que pontuam linhas para se fossilizarem sobre a cor vermelha, suspensos, onde “o suspenso que será como a substância mesma desta luz-lá”⁴²² se converte na linha luz da ideia de Mark Rothko. Conversão que se acentua ainda mais no «Número 18» de 1951, onde a luz do branco em espectralidade flutua como ideia e como evanescência, as paredes dos frescos de Pompeia. “É qualquer coisa como um espectro. (...) É um dom de dissimulação”⁴²³. É uma imagem – espectro que se oculta para aparecer nesta divisão mítica em campos de cor tingidos de vermelho sangue, tragicamente, e duplamente, para se elevar como figura ôntica e se converter na concetualização da imensa luz, e fenomenologicamente como poema de imagens do céu, como “uma lâmpada no nevoeiro” e “a névoa dos meus sonhos”⁴²⁴. É a sua perspectiva atmosférica, representada como um acontecimento puro. “Luzes e sombras desenham lá fronteiras paradoxais”⁴²⁵, procurando originalidade no paradoxo do visível, como possibilidades de uma outra linguagem, a que foi cultivada nos Diálogos de Platão e que Mark Rothko exprime quando refere: “eu não exprimo o meu eu na minha pintura, eu exprimo o meu não-eu”⁴²⁶. Expressão contrária à opinião comum, mas reiterada por Rothko quando afirma: “as nossas pinturas, como todos os mitos combinam traços de realidade com aquilo que é considerado «irreal», e insistem em validar e funcionar ambas as coisas”⁴²⁷. As “coisas” que retém na sua divisão mítica como meio, entre o distante e o aproximadamente longínquo, para reiterar a divisão do mito, que repete sempre a mesma divisão original, que sendo espaço, transfere o lugar para o quadro “Sem Título” de 1953, como abertura de passagem filosófica, a primeira, a que medeia o passar para a interpretação do ser, atravessando a duração metafísica da cor e o lugar. Traçado onde as linhas vibram e se movimentam na escuta dos conceitos,

⁴²² DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, *PHASMES. Essais sur l'Apparition*. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 57. “Le suspens qui serait comme la substance même de cette lumière-là».

⁴²³ Idem, p. 60. “C’est quelque chose comme un spectre. (...) C’est un don de dissimulation».

⁴²⁴ BRESLIN, James, 1988, in: WEISS, Jeffrey, *Mark Rothko*, National Gallery of Washington, New Haven e Londres, Yale University Press, p. 254, “like a lamp in the fog” e “the mist of my dreams”.

⁴²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, 1988, *PHASMES. Essais sur l'Apparition*. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 71. “Lumières et ombres y dessinent de paradoxales frontières».

⁴²⁶ ISHAGHPOUR, Youssef, 2003, *Rothko. Une absence d'image: lumière de la couleur*. Farrago.Éditions Léo Scheer, p. 48. “Je n’exprime pas mon moi dans ma peinture, j’exprime mon non-moi».

⁴²⁷ ROTHKO, Mark, 2004, *Paredes de Luz*, Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro 2004, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, p. 54.

de ritmos e de variações, para enformar o experimento e revelar o seu traço ontológico”⁴²⁸, o que contém a angústia como pura potência para se libertar, e acontecer no horizonte, como outro fantasma, o que dobra o espectro, para aparecer no aparecimento do visível encarnado em luz, o colorido em ato e em passagem-potência, o dentro na visibilidade, que ao ser mundo pictural é aparição originária (*Urphänomenen*). Dialética inquietante, pois mostra o pulsar da densidade lumínica do desenho entre a aparição (épiphasis) e a desapareição (aphanisis), oscilando intermitentemente no espaço encarnado como um sintoma. Índice do devir encarnado que transborda do pensamento e ultrapassa inacabadamente a cor, para se afundar horizontalmente em variantes cromáticas de proximidade e, como figura, ascender a negro. Uma “figura em suspenso, em modo de se fazer, em modo de aparecer. Em modo de «se apresentar», e não em modo de «representar». (...) A visualidade sintomal”⁴²⁹. Uma visualidade que ilumina o lugar do “Ser” no aprisionamento essencial de luz interior e sombriamente no seu modo, para se abrir ao espaço e ao tempo e a todas as direções, as que se direcionam abertamente para o quadro “Sem Título” de 1955, onde Rothko, com influências de Turner, pintava, como cita Cohen-Solal,

“em toques finos o que era único no século XX (...) neste sentido podemos dizer que ele retornou por um tempo ao período anterior aquele da pintura a óleo. Eu presumo que toda a sua vida ele repugnou a utilização da pintura a óleo tradicional e que ele procurou sempre qualquer coisa de outro”⁴³⁰,

para compreende a cor através da cadência do pequeno detalhe da pincelada, apreendida na “teoria da harmonia, baseada na extensão lumínica e no equilíbrio da

⁴²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, PHASMES. Essais sur l’Apparition. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 71. “Mais ce trait ontologique est celui-là même de l’angoisse».

⁴²⁹ Idem., p. 88, “...figure en suspens, en train de se fazer, en train d’apparaître. En train de «se présenter», et non en train de se «représenter». (...) La visualité symptomale».

⁴³⁰ COHEN-SOLAL, Annie, 2013, *Mark Rothko*. Éditions Actes Sud, Arles, p. 228. «Il peignant en couches fines, ce que était unique au XX^e siècle [...]. En ce sens, on peut dire qu’il est retourné pour un temps à la période antérieure à celle de la peinture à l’huile. Je présume que, toute sa vie, il répugné à utiliser la peinture à l’huile traditionnelle et qu’il a toujours cherché quelque chose d’autre». In Entretien avec Rober Motherwell, par Dominique de Menil et Susan Barnes, 10 mai 1980, Menil Archive, the Menil Collection, Houston, Texas.

luz/escuridão existente nas cores^{8,431}. Cadência que Rotho abre espacialmente para o laranja, que em luminiscência afunda o preto para o aproximar do azul interiormente, afastando-o para outros horizontes, os territórios da luminiscência, onde abundam os azuis do céu. Do azul abrem-se toques de claridade, que subtilmente tocam a imagem para em movimento revolucionar a Terra e a enviar para o Céu, “porque o visual é portador de fascinação”⁴³², e como tal ilude a representação e o representante, porquanto ambos se relacionam na mesmidade do croma para se darem a ver igualmente nos intervalos da luz e aparecerem assim, em sombra. Prenúncio que anuncia o ritmo-linguagem da mudança sombria de Rothko, que como manifestação de cor já só absorve dois campos visuais, mediando a abertura mítica do horizonte para adivinhar o seu caminho, o que na ultrapassagem é abertura para caminhar na cor, com outro devir, o da refundação artística.

A refundação advém passagem para a claridade incarnada, não a do olhar, mas a pressentida no quadro “Negro sobre Negro” de 1964, onde a vertical tomba para se fundir na horizontalidade da cor, aquela cor do ser mortal, que se imortaliza com o dizer do sujeito. Um dizer, que ao ser levado à extrema mudez, reduz a imagem a um silêncio que é também o silêncio de um combate, o do povo de Pompeia e o do artista, onde o lugar escapa à representação, para a mostrar na sua radicalidade extrema, como devir zero, sem a cor, para que esta radicalidade se torne na cor da obra como o seu “modelo projetivo”, o que possui as partículas formais primárias, no sentido do que constitui a relação com este todo, e não entre as partes, porque no seu limite da cor na representação como imagem, funciona uma intuição, a entendida como intuição simples, que segundo Husserl, é a importância para a estrutura da representação em geral, na medida em que ao ser um ato intencional não revela nada, a não ser as propriedades da representação que é a de não ser imagem. Assim, esta não-imagem remete-nos para um “vazio”, que adivinha na proximidade a nova abertura de traço ôntico. É a nossa imagem do salto. A que salta austeramente e é, passagem e tombo, tomba da verticalidade do seu negro para a horizontalidade de céu e linha, ao estabelecer o

⁴³¹ WEISS Jeffrey, 1988, *Mark Rothko*, National Gallery of Washington, New Haven e Londres, Yale University Press, p. 251, “his theory of harmony, based on the balancing of the light / dark content of hues”.

⁴³² DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, *PHASMES Essais sur l’Apparition*. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 78, « ...parce que le visuel est porteur de fascination... ».

conceito de ordem⁴³³ na série, e a noção primeira formal de ordenação, ordena os pontos no horizonte, para os mediar linearmente, como o fio de sentido ontológico, o que encontra o ser, como signo. E é ao ser encontro que o nosso pensar se fundamenta, no caminho que conduz ao infinito do pensamento como um conceito de possibilidade encontrada, a que existe no vazio onticamente, inscrito nesta não-imagem a de “Negro sobre Negro” de 1964, como “o lugar colorido”⁴³⁴.

O Lugar de todas as junções e convergências de planos, as que determinam um universo-cosmos, aquele que se apresenta “em última instância, como o «aplat», o único grande plano, o vazio colorido, o infinito monóculo”⁴³⁵.

Esta abertura para o infinito monóculo fecha todos os “portais”, “pórticos” e “portas”, abrindo para uma “passagem”, a maior de todas, a que abre para uma verticalidade teológica, a Capela Ecuménica de Rothko, a sua passagem suprema, a que deixamos para ser a perscrutação limiar.

Este conjunto de obras, reflete todo o caminhar de Rothko na experimentação da cor-luz, como um caminho percorrido na essência-pensamento do passado, para ir ao encontro de outra luz, a “reflectância luminosa”, uma luz que é captada a partir da mistura de várias ondas de radiação com diferentes comprimentos de onda, que expostos a outros comprimentos de onda da luz branca do espectro visível, estabelecem ligações únicas de luminiscência. Esta dimensão em espectralidade, também a da passagem do tempo, passou a ser a dimensão das suas passagens. Vinda pictoricamente da sombra do seu quadro negro monóculo, verticalmente teológico, como o grande plano metafísico e espiritual, um ensaio antecipado para as obras desta Capela, Rothko procura agora, uma luz universal diferenciada, que iluminasse mais o drama humano, para exteriormente ser luminicamente obra, mas em espiritualidade. A dimensão que sempre guiou a vida e a arte de Rothko.

É com esta ideia que Rothko empreende uma tarefa muito singular na seleção dos materiais pictóricos para a grande obra da sua vida, refletindo sobre todos os seus ensinamentos, incidindo particularmente nos Frescos de Pompeia, que retêm a cor-luz

⁴³³ Esta ordem deriva do conceito antro-po-métrica apreendido por Mark Rothko.

⁴³⁴ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p 159.

⁴³⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 159.

com a luminiscência reflectante de uma “representação” religiosa, a representação que Rothko ambiciona atingir e, que tanto admira. Para esse fim, prepara técnica e materialmente, componentes muito semelhantes, como por exemplo as misturas de óleos, carvões, ovos inteiros preparados com outras misturas “exquisitas”, resinas, essências de terebentina, acrílicos muito liquefeitos e, toques de outros elementos matéricos variados. Todo um manancial de preparativos apreendidos para a grande encenação.

Como expõe Mancuse-Ungaro:

“O que aparece aqui, é bem uma evolução extremamente elaborada da técnica do artista, que à medida do desenvolvimento da sua carreira, se interessa cada vez mais com os problemas da “reflectância luminosa”, mas aqui no momento da Capela Rothko, mesmo se ele fez evoluir algumas das catorze telas de púrpura na direção do bordeaux, eliminou praticamente a cor como elemento maior do seu trabalho”⁴³⁶.

Mas porque é que Rothko eliminou quase a cor dos seus trabalhos? Sendo a cor o principal meio pictórico para tornar a pintura visível? Rothko não a eliminou, retirou-a tecnicamente para a invisibilidade da cor, na sua ligação total, de modo que o seu aparecimento sem vazios, captou a visibilidade e ficou suspenso, retido num comprimento de onda – os vermelhos escuros purpúreos, os que flutuam no espaço, com o maior comprimento de ondulação e a menor altura de pico. Ordem cromática para outra mostração, a perspectiva espacializante a que se vê na cintilação da cor, mas no nosso interior, com os olhos fechados, numa pregnância do olhar. É “o visível ele – mesmo [que] devém um efeito de discurso, perceptível somente graças ao poder evocador do verbo”⁴³⁷. O verbo da antro-po-metria do signo espiritualizada na cor-luz de Rothko,

⁴³⁶ COHEN-SOLAL, Annie, 2013, *Mark Rothko*. Éditions Actes Sud, Arles, p. 229. «Ce qui apparaît ici, c'est bien une évolution extrêmement élaborée de la technique de l'artiste qui, au fur et à mesure du développement de sa carrière, selon Mancusi-Ungaro, s'intéressait de plus en plus aux problèmes de réflectance lumineuse, mais qui, au moment de la chapelle Rothko, même s'il fit évoluer certaines des quatorze toiles du pourpre vers le bordeaux, avait « pratiquement éliminé la couleur comme élément majeur » de son travail».

⁴³⁷ LIECHTENSTEIN, Jacqueline, 1989, *La Couleur Eloquente*. IDÉES ET RECHERCHES. Collection dirigée par Yves Bonnefoy. Flammarion, Paris, p. 10. «Le visible lui-même devient un effet de discours, perceptible seulement grâce au pouvoir évocateur du verbe».

com a solenidade dos monocromos parietais, da Antiguidade, os que contêm todas as cores-luz para as suas obras se reflectirem.

A visibilidade dá-se e retira-se simultaneamente como um paradoxo do visível, e como um paradoxo espiritual, para em profundidade, marcar a sua presença signíca ontologicamente, para que o ser se retire em penumbra e advenha claridade, a luz que retirou do seu pensamento ..., .

Não como obra mas como entidade a que na sua verticalidade de ser mostra, mostrou a essência da arte total, uma “*Gesamtkunstwerk*” como “*A Refundação Artística do Mundo*”.

A obra de Rothko torna-se uma longa expiração, o respirar de toda a sua vida em que cada respiração é um sopro do interior. Os tons de carnação permitem aos púrpuras caminhar espiritualmente para os bordeaux, como uma encenação do silêncio do *Ser*, o que é “*diafanamente luz*”. Intensidade máxima, que une a cor-luz na encarnação da “*antro-metricidade* signíca da sua arte.mundo”.

A Grécia e o Renascimento voltam do passado e advêm futuro. Cada número é de ouro, a proporção do signo entrou na Grande Natureza, e a do mito no tempo/luz da velocidade, onde cada luz entra na sua própria duração de espaço-tempo para incarnar de novo a sua história, a da humanidade, mas contemporaneamente, em arte-global.

Como refere Paul Virilio: não é mais realmente a luz que ilumina as coisas (o objecto, o sujeito, o trajecto), é o carácter constante da velocidade-limite que condiciona a percepção fenomenal da duração e da vastidão do mundo.

A única maneira de resistir a esta vastidão do mundo é recriá-la através das obras de arte, como fez Mark Rothko e como continua a fazer Romy Castro.



Imagem nº 5



Imagem nº 6



Imagem nº 7



Imagem nº 8



Imagem nº 9



Imagem nº 10



Imagem nº 11



Imagem nº 12

IV. A GEOESTÉTICA DE ROTHKO

4.1 INTRODUÇÃO

“A Terra é o elementar absoluto”⁴³⁸.

Bragança de Miranda

“Pensar faz-se sobretudo
na relação do território com a terra”⁴³⁹.

Gilles Deleuze / Félix Guattari

“Trata-se antes de mais de criar um reencontro
ou uma desterritorialização
entre geografia, topologia e filosofia,
esforçar-se por pensar a presença de uma espacialidade
de uma extensão e de uma exterioridade,
de questões de limite,
de fronteira e de território
no seio mesmo do pensamento”⁴⁴⁰.

Manola Antonioli

Instalados nesta espacialização de pensares sobre a Terra, onde tudo se iniciou, estes, permitem-nos visualizar uma confrontação de reflexões filosóficas e de pesquisas, que apontam para dimensões diferenciadas, onde “a geografia não é apenas física e humana, mas também mental como a paisagem (Deleuze/Guattari, 1992, p. 86), ela

⁴³⁸ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2005, “Geografias – Imaginário e controlo da Terra”. In *Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, n.ºs 35 e 36 – Espaços. Organização: José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Relógio D’Água Editores, Lisboa, p.16.

⁴³⁹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 77.

⁴⁴⁰ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L’Harmattan, Paris, p. 13. «Il s’agit plutôt de créer une rencontre ou une déterritorialisation entre géographie, topologie et philosophie, de s’efforcer de penser la présence d’une spatialité, d’une extension et d’une extériorité, des questions de limite, de frontière et de territoire au sein même de la pensée».

torna-se fenomenicamente num devir, ao estabelecer um lugar e ao “afirmar a potência dos meios, dos ambientes, dos territórios, das fronteiras, das partilhas”⁴⁴¹.

Noções essenciais para a compreensão desta abertura de um novo tempo global⁴⁴², que advindo de diversas dimensões, que se correlacionam entre si e se assinalam como um todo globalizante, inscrevem-se como imagem na formação do nosso pensamento e na arte, como representação de origem sensível, ao apontarem conjuntamente as grandezas elementares que constituem a Terra, as que metodologicamente vão estruturar o nosso conhecimento para a construção desta pesquisa, ao “evocarem imediatamente a perspectiva “espacializante” e “espacializada” do pensamento”⁴⁴³.

Uma abertura que tem como objetivo compreender a instauração da dupla perspectiva, como universo espacial da geometria, onde um novo conceito estético/pictórico é uma nova possibilidade de elevação filosófica da categoria destes espaços, “dentro” de um outro espaço, o do horizonte visual da Terra. Categoria emergente no meio do século XX, principalmente com a entrada espacial da Terra, como materialização visível desta, no pensamento.

A «Terra» “que esta no princípio de tudo e que se tornou na questão fundamental dos nossos tempos” (Bragança de Miranda, 2005, p. 12), é decisiva para compreender, não só, a relação que o pensamento estabeleceu com a sua forma, ou melhor, que a filosofia estabeleceu com a sua materialização espacial, no que concerne ao entendimento para uma geofilosofia⁴⁴⁴, mas analogamente de que modo esta conexão matérico/perspética/espacial se concetualiza, tendo como pressupostos a arte singular e

⁴⁴¹ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p. 9, «... elle affirme la puissance des milieux, des ambiances, des territoires, des frontières, des partages».

⁴⁴² SERRES, Michel, 1993, *Les Origines de la Géométrie*, Flammarion, p. 101. «Ne se décide d'origine qu'à l'ouverture d'un nouveau temps global».

⁴⁴³ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p. 8. «Ces deux termes évoquent immédiatement la perspective « spatializante » et « spatialisée » de la pensée...».

⁴⁴⁴ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 85. A primeira menção do termo “geofilosofia” foi encontrada no capítulo 4 de “Geofilosofia” deste livro, onde Deleuze/Guattari escrevem este singular pensamento. “A filosofia é uma geo-filosofia, exatamente como a história é uma geo-história segundo o ponto de vista de Braudel”.

maravilhosa da última fase de Mark Rothko, a *arte-mundo*⁴⁴⁵, que ao ser enquadrada num conceito mítico de Céu – Terra, se abre em contíguo para o Mundo, como manifestação filosófica e artística, e como revelação, a nossa linha de pensamento, que se nomeia no diálogo da Terra com as matérias da própria Terra, e na definição de fronteiras/fenómenos com território/limites, construídos em várias linguagens.

⁴⁴⁵ Designação que atribuímos à última fase da sua obra, aquando da nossa distinção em três grandes fases, como referido no capítulo anterior.

4.2. A VIRAGEM PARA A GEOESTÉTICA

“A Filosofia moderna
reterritorializa-se na Grécia
como forma do seu passado”⁴⁴⁶.
Deleuze/ Guattari

Interrogações muito decisivas, que nos orientam e nos levam a refletir sobre estas dimensões categoriais do passado, onde a Grécia determina o presente, no entanto estas, só podem ser compreendidas e dimensionadas, através das manifestações suspensas que o “Ser pensante” doou e deixou que entrassem na História da sua própria época, na sua “*époque*”⁴⁴⁷, como pronuncia a este propósito Michel Haar no “Canto da Terra”:

“Com efeito, o desenvolvimento mesmo da História do Ser depois do *logo* grego, até à Técnica moderna, não exclui, mas implica uma reserva, uma opacidade, um reverso jamais impossível de exhibir. É esta dimensão retirada, não manifestada, que faz com que a História seja destino...”⁴⁴⁸.

Um destino feito pensamento, que se adentrou no *Ser*, para *este* ter a capacidade de percecionar e descobrir o espaço matérico da Terra e toda a sua geografia envolvente, que “se encontra aqui na mais antiga tradição filosófica, segundo a qual o mais rigoroso dos exemplos do pensamento teórico, reside na contemplação da terra e do universo”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 91.

⁴⁴⁷ HAAR, Michel, 1985, *LE CHANTE DE LA TERRE*, HEIDEGGER ET LES ASSISES DE L'HISTOIRE DE L'ÊTRE. Édition de l'Herne, Paris, p. 19. “Toute époque de l'Histoire est époque, c'est-à-dire retenue, suspens ou retrait de l'être, qui va de pair avec sa manifestation».

⁴⁴⁸ Idem, p. 18. “En effet le développement même de l'Histoire de L'Être depuis de *logos* grec jusqu'à la Technique moderne n'exclut pas, mais implique une réserve, une opacité, un envers à jamais impossible à exhiber. C'est cette dimension retirée, non manifestée, qui fait que l'Histoire est destin...”.

⁴⁴⁹ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines de la Géométrie*, Flammarion, ps. 33 e 34. «Se retrouve ici la très ancienne tradition philosophique, selon laquelle le plus rigoureux des exemples de la pensée théorique réside dans la contemplation de la terre et de l'univers».

Contemplação⁴⁵⁰ que ao ser conceito, se torna na ideia⁴⁵¹ referencial, ou melhor, num ato de referência⁴⁵², pois permite o confronto dialético entre o pensamento e o real, resultando este, na noção estética de contemplar, uma descoberta em termos de compreensão e extensão, que se dá a ver em “essências”, isto é, em “naturezas” inteligíveis, onde as “naturezas” são como as imagens das coisas, as coisas que se constituem em hipóteses, mas num outro modo de descobrimento, o que se manifesta em doação, para conduzir o pensamento para o processo de visão, e este impelir o pensar para o espaço de análise do conceito de abstração, que ao ser constitutivo do pensamento-linguagem, nos reenvia para a conceção da origem do espaço filosófico/pictórico de Mark Rothko, o espaço Grego, do seu *logos* e do seu sistema simbólico de representação, o espaço de forma sensível.

Sistema espacial que se situa agora, concetualmente, com uma outra ordem de coexistência diferenciada, concebendo numérica e matematicamente outras extensões espaciais, as da geometria, que advém em ultima instância, um método de representação do espaço, definido como um puro sistema de relações abstratas, o que lhe possibilita a singularidade de “não pertencer a nenhuma terra conhecida”⁴⁵³.

“Inquietante singularidade: ela remontará portanto a uma origem, princípio ou começo, (...). Que mede a geometria? (...). Uma terra sem traça nem marca, (...), a geometria escreve uma língua universal que não grava nem traça nenhuma marca sobre nenhum suporte, uma vez que nenhuma figura se mostra sobre ela nem se faz corresponder àquela que em verdade ela mede e demonstra”⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ Contemplação, palavra que deriva também do latim, *Contemplatio*, sendo a tradução latina da palavra grega *theôria*, que designa em Platão a «visão» pela alma das «essências» inteligíveis. Uma ideia quase religiosa de uma iluminação ligada à contemplação do Bem. Duplo sentido para a Contemplação, advindo assim, uma espiritualidade greco-latina, a espiritualidade de Rothko.

⁴⁵¹ Explicitamos aqui a “ideia” no sentido de um confronto dialético, entre o pensamento e o real. Porque é neste confronto que as ideias entram em ação e se tornam em conhecimento.

⁴⁵² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 123. “Os actos de referência são movimentos finitos do pensamento pelos quais a ciência constitui ou modifica estado de coisas e dos corpos”.

⁴⁵³ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines de la Géométrie*, Flammarion, p. 13. “Or la géométrie ne peut se dire grecque, égyptienne, babylonienne, chinoise ni hindoue... non point parce qu’elle ne naquit pas ici ou là, en tel ou tel mois, mais parce que sa langue et les pensées qu’elle suscite ne se réfèrent, ni pour le sens ni pour le temps, à aucune terre connue, d’Orient ni d’Occident, nordique ou sudiste».

⁴⁵⁴ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines de la Géométrie*, Flammarion, p. 13. « Inquietante étrangeté : elle remonterait donc à une origine, source ou début, (...) Que mesure la géométrie ? (...) Une terre sans trace

Pensamento de Michel Serres, que lisivelmente nos mostra a abstração pura desta língua universal que a geometria escreve, para medir uma Terra estranha, um não – lugar, sem traça nem marca, encaminhando-a para o pensamento como um paradigma novo, aquele que remonta às origens: “não no ponto da origem lógica ou histórica, mas às condições fundamentais da constituição das formas do espaço”⁴⁵⁵. Quer dizer que, a função da “geometria descobre uma nova pureza (...). Ela inverte de novo a nossa visão da origem fazendo do milagre um escândalo”⁴⁵⁶.

Redefine o conceito de lugar e orientar-nos para o espaço das estruturas topológicas, para o (*topos*), como uma noção mítica de lugar que se configura no espaço (*Khóra*), para operar assim, configuradamente como topologia.

“A topologia impõe o esquecimento da tradição e a recordação de uma constituição espacial recoberta pelo equívoco do milagre grego, suspende a linguagem tradicional como ambígua e pratica a divisão liminar da pureza não métrica e da medida”⁴⁵⁷.

Relações que se estabelecem mediante uma posição axiológica, um cálculo e uma linguagem do espaço, a geográfica, que ao ter capacidade para formar topologias, fragmenta, divide e multiplica as extensões e as exterioridades não compassadas, originando outra ordem do lugar, a que faculta uma diferente abordagem de encontro e de advento nas dimensões concetuais e relacionais da Terra, com o território e com o espaço.

ni marque, (...) la géométrie écrit une langue universelle qui ne grave ni ne trace aucune marque sur aucune support, puisque nulle figure sur lui montrée ne saurait correspondre à celle qu'en vérité elle mesure et démontre».

⁴⁵⁵ Idem, p. 21. “ Nous voilà reconduits aux origines: nom point à l’origine logique ou historique, mais aux conditions fondamentales de la constitution des formes de l’espace».

⁴⁵⁶ Idem, p. 21, “...la géométrie découvre une nouvelle pureté (...). Elle inverte à nouveau notre vision de l’origine en faisant du miracle un scandale».

⁴⁵⁷ Idem, p. 21. “La topologie impose l’oubli de la tradition et le souvenir d’une constitution spaciale recouverte par l’équivoque du miracle grec, suspend le langage traditionnel comme ambigu et pratique la dissociation liminaire de la pureté nom métrique et de la mesure».

Impõe limites e funda fronteiras, que impelem o pensamento à criação de novos conceitos⁴⁵⁸ territoriais, que traçam a presença desta espacialidade, e assim, tornam estes conceitos, em conceitos centrais da filosofia⁴⁵⁹, na medida em que eles participam da sua constituição.

“A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis à forma histórica (...). Arranca a história ao culto da necessidade, para fazer valer a irredutibilidade da contingência. Arranca-a ao culto das origens para afirmar a força de um “meio (...). Arranca-a às estruturas para traçar as linhas de fuga que passam pelo mundo grego através do Mediterrâneo. Arranca finalmente a história a si própria para descobrir os devires...”⁴⁶⁰.

Os que devieram mitos universais na matéria artística que Rothko selecionou, recaindo a sua escolha no mito mediterrâneo universal, o mito grego da Grécia antiga, porque ao abrir todas as possibilidades aos devires, a geografia, “encerra os impulsos elementares, assim como a forma mais arcaica da linguagem plástica do homem”, como cita o autor, que ao ser meio, permite que as “«metáforas» espaciais” se tornem experimentação das suas construções.

“As «metáforas» espaciais e/ou estratégias de região, domínio, deslocação, campo e solo permitem ao contrário cortar dentro de uma forma de exterioridade as transformações induzidas dentro das formações discursivas pela correspondência do poder, de meter em evidência os devires, as tensões, os afrontamentos, as linhas de força que não seguem os modelos de transformação internos a uma consciência individual ou coletiva”⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, p. 16. “Toda a dignidade do pensar esta na invenção ou criação de novos conceitos”.

⁴⁵⁹ Idem, p. 10, “...a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”.

⁴⁶⁰ Idem, p. 86. Porque como já referimos anteriormente “a geografia não é apenas física e humana, mas também mental como a paisagem”. E nesse sentido abre todas as possibilidades de pensamento e construção.

⁴⁶¹ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p. 15. « Les métaphores » spatiales et/ou stratégiques de région, domaine, déplacement, champ et sol permettent au contraire de saisir dans une forme d'extériorité les transformations induites dans les formations discursives par les rapports de pouvoir, de mettre en évidence les devenirs des tensions, des affrontements, des lignes de force qui ne suivent pas le modèle des transformations internes à une conscience individuelle ou collective ».

Conhecimento particularmente significativo para esta reflexão e similarmente para a reflexão sobre as artes contemporâneas, pois possibilita uma maior compreensão do acontecimento, no plano metafísico da obra mítica de Rothko, principalmente quando este estrutura a sua arte-mundo, geométrica e geograficamente como configuração de um devir, o que devém a representação de forma sensível, de um novo representado, aquele que “*adere à realidade material do mundo e à substância das coisas,*” como ele próprio narra.

É um novo confronto que está em devir, enfrenta configuradamente o real, e na provocação, ultrapassa os limites espaciais do seu lugar, abrindo uma habitabilidade de Céu-Terra, como um moderno pensamento para a sua “arte-mundo”.

Experimento, que lhe revela um “mundo apresentado através da miopia pelos seus lados e seus modos correctos e incorrectos (...) [dando] a esses efeitos o valor positivo da experiência”⁴⁶².

Potência da representação, que desvelando a contingência da geografia, revela já a horizontal expectante com a postura do seu novo traçamento, o que captura potencialmente o espaço material da “Terra,” para se “religar” ao Mundo espiritualmente e no encontro, dar-a-ver ontologicamente o mais distante, para na sua aproximação, traduzir “esta” ciência do seu saber, em imagens⁴⁶³, as imagens do seu pensamento. Mas dentro de outra reflexão de abertura, “*a que iguala a existência do mundo engendrado pela mente e por Deus*”⁴⁶⁴, para deste modo, estabelecer espiritualmente as ligações de afastamento, aquelas que lhe permitem o poder de ver a distância e a proximidade dos lugares, conceitos centrais da geografia que entram na filosofia, para no reencontro nascer a geofilosofia⁴⁶⁵, a que detém as dimensões geoestéticas dos lugares do «mundo».

⁴⁶² WEISS, Jeffrey, 1998, *Mark Rothko*, National Gallery of Washington, New Haven e Londres, Yale University Press, p. 253, “world presented to myopia by their corrected and uncorrected sight (...) he gave these effects the positive value of experience”.

⁴⁶³ Cujo recentramento nas artes se tem desenvolvido e orientado mais politicamente que esteticamente.

⁴⁶⁴ ROTHKO, Mark., 1945, Declarações pessoais na Galeria David Potter, Washington, O autor cita: “Insisto na igual existência do mundo engendrado pela mente e o mundo engendrado por Deus”.

⁴⁶⁵ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p. 13. « Ce qui est en jeu dans une géophilosophie n'est pas une analyse des discours philosophiques sur l'espace ou les espaces en tant que « thème » ou « motion », ni quelque chose comme une « épistémologie de la géographie » qui ferait de la géographie un objet d'études pour le philosophe. Il ne s'agit pas non plus de faire un usage métaphorique du vocabulaire de la géographie, qui pourrait servir à « illustrer » des concepts philosophiques: insister sur le déplacement métaphorique signifie en effet occulter la spatialité

“Por «mundo» entenda-se não a totalidade objetiva, ôntica, de fenómenos acessíveis à observação científica, mas o conjunto de relações não objetivas possíveis com as coisas disponíveis, de uso corrente que nos circundam. O mundo é o horizonte de compreensão não temática, não teórica, mas prática, quotidiana, dos seres pensantes disponíveis a qualquer uso. Ele se descobre como um conjunto de signos, de significações e de reenvios, que funda o sentido da «realidade»”⁴⁶⁶.

É nesta fundação de sentido de realidade, que surge o conhecimento deste triplo reencontro entre geografia, topologia e filosofia, fazendo nascer na desterritorialização a presença de uma diferente espacialidade⁴⁶⁷ no mundo, que se estabelece deste modo, na relação entre o pensamento e a Terra.

inscrite dans ces concepts et qui dépasse l'opposition entre sens propre et sens figuré”. Cette critique de l'usage métaphorique du langage de l'espace est développée par Jocelyn Benoist dans l'éclairant article intitulé «Rompre avec l'idéalisme historique: re - spatialiser nos concepts », in *Historicité et spatialité. Le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, op. cit., p. 97.

⁴⁶⁶ HAAR, Michel, 1985, *LE CHANTE DE LA TERRE*, HEIDEGGER ET LES ASSISES DE L'HISTOIRE DE L'ÊTRE. Édition de l'Herne, Paris, p.34. «Par «monde» il faut entendre non pas la totalité objective, ontique, des phénomènes accessibles à l'observation scientifique, mais l'ensemble des relations non objective possibles avec les choses disponibles, d'usages courant, qui nous entourent. Le monde est l'horizon de compréhension non thématique, non théorique, mais pratique, quotidien, des étants disponibles à quelque usage. Il se découvre comme un réseau des signes, de signification et des renvois, qui fonde les sens de la «réalité».

⁴⁶⁷ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p. 13. «Il s'agit plutôt de créer une rencontre ou une déterritorialisation entre géographie, topologie et philosophie, de s'efforcer de penser la présence d'une spatialité, d'une extension et d'une extériorité, des questions de limite, de frontière et de territoire au sein même de la pensée». Este pensamento é o segundo pensamento que escolhemos para iniciar a introdução deste capítulo.

4.3. A NATUREZA MÍTICA DA GEOESTÉTICA DE ROTHKO

“Assim Platão, Leibniz,
os contemporâneos criaram línguas,
de características universais novas.
O começo e o meio do nosso século.
conheceram de situações análogas”⁴⁶⁸.

Michel Serres

Uma das situações análogas é a de Mark Rothko, que cria uma linguagem contemporânea com características universais novas, que se enuncia num tempo filosófico e num espaço, diferenciadamente, com a natureza mítica da sua geoestética, advinda do triplo reencontro. Quer dizer, do encontro da Terra com o território e do encontro do território com o pensamento, para através deste, Terra e território serem o suporte da sua percepção e se tornarem presença, mas conceitualmente e em conflito, na medida em que o conflito enforma também a presença, que em cada reencontro é mais presença no tempo e no espaço que a precedente, porque a cada momento, o reencontro mostra espacialmente a temporalidade desta e da sua origem, figurando-a no pensamento como conceito, porque ao ser conceito, este apreende a percepção para a ajudar a decifrar o conflito.

Desta forma, com a presença/figura já decifrada, o conceito vai operar agora em contiguidade; discursivamente, matematicamente e geometricamente no unificar da sua reflexão, ao mostrar o lugar original a Rothko, onde as figuras tendem para os conceitos, aproximando-se indefinidamente deles para serem o território da filosofia, o seu o lugar.

Um horizonte no espaço da percepção que se exterioriza para criar os seus próprios limites, porque “*o conceito tem por única regra a vizinhança interna ou externa*” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 81), induzindo Rothko a descobrir “a possibilidade de um novo *incipit*, repetindo a necessidade antiga, mas sem as suas limitações, [que

⁴⁶⁸ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines de la Géométrie*, Flammarion, p. 25. «Ainsi Platon, Leibniz, les contemporains ont créé des langues, des caractéristiques universelles nouvelles. Le début et le milieu de notre siècle ont connu des situations analogues».

passam agora] pela totalidade da Terra, que excede a história e as formas como foi apropriada” (Bragança de Miranda, 2008, p.47), porque o território/lugar foi instalado na proximidade do reencontro, entre o registo espacial do seu traço e o registo temporal do seu pensamento.

“O pensamento instala-se assim, fora da consciência, dentro de um mundo de conjunções e de reencontros a cada vez singular e imprevisível, e o de fora se instala dentro do pensamento através da exterioridade dos espaços e dos lugares”⁴⁶⁹.

Esta exterioridade, já instalação, não representa só a presença do representado espacialmente, mas sim, a presença do representado no tempo/espaço do traçado, como uma “nova imagem do pensamento” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 61), para fazer falar o espaço, mas em nome do pensamento, “porque lhe pertence de direito”⁴⁷⁰, para que esta casualidade do pensar, aconteça como um conceito filosófico, na medida em que “ (...) os conceitos filosóficos têm por consistência os acontecimentos (Deleuze/ Guattari, 1992, p. 113). É este feito que faculta a Rothko o acontecer; que trace o seu mapa, que pontue a sua cartografia com a definição dos próprios pontos e das próprias linhas de fuga, que opere os seus cortes no horizonte, esboce as suas figuras, pinte as suas cores, e até realize o improvável, tudo o que possibilite a definição dos territórios e o meio para um devir⁴⁷¹. “O devir é sempre duplo, e é esse duplo devir que constitui (...) (Deleuze/ Guattari, 1992, p. 113), a criação de um reencontro para o cruzamento entre a desterritorialização e a reterritorialização. “A desterritorialização e a reterritorialização

⁴⁶⁹ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p. 16. «La pensée s'installe ainsi en dehors de la conscience, dans un monde de conjonctions et de rencontres à chaque fois singulières et imprévisibles, et le dehors s'installe dans la pensée à travers l'extériorité des espaces et des lieux».

⁴⁷⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, ps. 49 e 50. “O que pertence de direito ao pensamento, o que é conservado como traço diagramático em si, rejeita outras determinações rivais (mesmo que estas sejam chamadas a receber um conceito).

⁴⁷¹ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p. 28. «Le devenir se fait «par le milieu», «par noces», «par double capture», la topologie de la rencontre est faite de *dehors* et *d'entre* (entre deux ou plusieurs)».

cruzam-se no duplo devir” (Deleuze/ Guattari, 1992, p. 98). O devir que destitui ou restitui o seu horizonte.

Partindo deste cruzamento que devém pensar e ato futuro, e tendo como base o pensamento de Deleuze e Guattari, onde “pensar faz-se sobretudo na relação do território com a terra”⁴⁷², estes convertem-se na orientação precisa para o entendimento desta relação, quer dizer, para o entendimento que o pensar faz sobretudo na relação, que não é uma relação entre sujeito e objeto, mas entre territórios, daí a singularidade e a imprevisibilidade do encontro, que é espacialmente exterior, no entanto, conduz o pensamento para uma estreita ligação com o espaço interior, entre a terra e o território, permitindo deste modo, ao pensamento, visualizar antecipadamente o abrir a imagem⁴⁷³. Abertura, que se traduz na obra dos dois movimentos, os que nos seus devires desterritorializam⁴⁷⁴ e reterritorializam.⁴⁷⁵ Operações que a partir deste feito, entram na extensão geométrica, pois ambos apreendem a geografia e a filosofia, para que estas se abram em espacialidades ao mundo, permitindo a Rothko uma conceção que confere matéria aos lugares e a compreensão de todos estes movimentos, porque são eles que elevam as duas dimensões, para que estas se transformem em experimentação. Uma experimentação filosófica, como nos diz Deleuze e Guattari, onde o experimento se torne mais geo que filosofia, ligando o pensamento à Terra expansivamente, abarcando o todo num caminho mais expressivo de descentralização, para que o lugar originário entre esteticamente na compreensão do pensamento filosófico, pois nesta dimensão a filosofia⁴⁷⁶ remonta à ideia de uma *arché*, ou princípio primordial de tudo o que foi criado, incluindo o *mito da criação*. “Neste sentido, o mito é o mais universal possível, sendo sempre singular” (Bragança de Miranda, 2008, p. 48). Originalidade que relaciona a geoestética com um pensamento geográfico superiormente sensível, aproximando-a de

⁴⁷² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, p. 77. Pensamento já referido anteriormente na abertura deste capítulo.

⁴⁷³ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2008, *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Limitada. 1ª Edição. P. 30. “De facto, do ponto de vista da divisão originária que as imagens iniciam não há diferença essencial entre «natureza» e «consciência». Entre «interior» e «exterior», todos imersos num espaço único, que só a imagem pode abrir”.

⁴⁷⁴ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, p. 77, “ (...) a desterritorialização (do território para a terra)”.

⁴⁷⁵ Idem, p. 77, “ (...) a reterritorialização (da terra para o território)”.

⁴⁷⁶ Idem, p. 79, “ (...) segundo Jean Pierre Faye, será preciso um século para que o nome de «filósofo», sem dúvida inventado por Heraclito de Éfeso, encontre o seu correlato na palavra «filosofia», sem dúvida inventada por Platão”.

uma *aesthesis*⁴⁷⁷, no sentido estético de um conhecimento científico sensível, cuja percepção previamente alterada pela experiência de Mark Rothko, explorou todas as possibilidades da existência terrestre, criando um novo vocabulário radical pictórico para um novo mapa geoestético e político, pois elevou a extensão da sua linguagem para o mito da criação, ao desenvolver um planeamento global visível que devolveu a voz ao Céu e à Terra, material e espiritualmente.

Material na edificação do conceito de lugar, o seu (*topos*), onde a estrutura topologia, é configurada e esteticamente a noção mítica do lugar, a que operou globalmente para se representar no espaço, no (*Khóra*) reescrita e reconfigurada potencialmente, com as diferentes configurações topológicas da Terra, atribuindo um novo sentido à pintura, para espiritualmente estabelecer uma relação entre a geofilosofia e a geoestética, para comunicar as emoções mais elementares, ou como assinala Rothko, “(...) expressar as emoções humanas mais elementares – a tragédia, o êxtase, o destino”⁴⁷⁸, para as dar a conhecer como um novo fenómeno de maravilhamento para o ser humano.

Um processo original que permitiu desenvolver materialmente a ideia de abertura de Terra na obra de Mark Rothko, ao traduzir para a sua pintura o desenho geoestético do seu pensamento, e cita a este intento: “Estou de acordo com a realidade material do mundo e com a substância das coisas” (...) “Insisto na igual existência do mundo engendrado pela mente e o mundo engendrado por Deus”⁴⁷⁹. Rothko converte-se no mediador desta realidade, ao ter em conta as potencialidades da Terra bem como as potencialidades das matérias das coisas. A Terra torna-se centralmente num objeto estético possível de toda a construção e movimentação espacial, ao tornar-se visualmente num devir de acontecimento.

Estabelece não só, uma linguagem diferenciada ontologicamente, como estabelece em referência uma analogia diferenciada mitologicamente. O seu duplo

⁴⁷⁷ Palavra derivada do grego *aisthetikos*, como ciência do conhecimento sensível, sensação rececionada e percecionada, uma percepção sensível advinda de *Aristóteles*.

⁴⁷⁸ RODMAN, Selden, 1961, “Interview with Mark Rothko”, in: *Conversations with Artists*, Capricorn Books, Nova Iorque, p. 63, in: ROTHKO, Mark, *Paredes de Luz, Catálogo publicado da sua exposição no Museu Guggenheim Bilbao, 8 de Junho a 24 de Outubro 2004*, Trad. Bitez Logos Group, Bilbao, Museu Guggenheim Bilbao, 2004, p. 24, “Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales – la tragedia, el éxtasis, el destino, etc. – y el hecho de que muchas personas se desmoronen y lloren ante mis pinturas demuestra que *comunico* esas emociones humanas elementales”.

⁴⁷⁹ ROTHKO, Mark, 1945, Declarações pessoais na Galeria David Potter, Washington.

projeto compreende uma inscrição destas noções de Terra, de território e de espaço, como elementos estruturantes que cruzam e integram o atual mito temporalmente, numa lógica e num cruzamento com o nosso estudo e com o nosso mundo pictórico.

Partindo destes termos espacializantes, onde a geografia agarra a filosofia, conjuntamente com noções diferenciadas, advindas de perspectivas várias, como por exemplo, o espaço da geometria euclidiana, um dos espaços que corresponde ao espaço da percepção, podemos determinar perceptivamente outros conceitos e fenómenos, que são centrais na nossa pesquisa, acrescentando também uma diferente perspectiva à nossa percepção - a da velocidade,

“Velocidade-luz, quer dizer, uma forma estranha de «iluminação» que cria o espaço e o tempo; não uma forma que dá a ver, mas que cria o espaço-tempo daquilo que se vê – «a velocidade não é um fenómeno mas uma relação entre fenómenos»⁴⁸⁰.

Este pensamento de Paul Virilio que nos indica “*uma relação entre fenómenos*”, e “*a criação do espaço-tempo daquilo que se vê*”, torna-se igualmente num devir, na medida em que fenomenologicamente faz acontecer a passagem do movimento de um ponto para a movimentação da superfície total, fazendo movimentar iluminada e visivelmente todos os pontos do pensamento, espacialmente os que criam a relação “entre”, porque direcionam todos os fenómenos do pensamento atual para a ajuda na criação dos limites geoestéticos, da Terra, construindo assim, os domínios de pesquisas que enformam os elementos advindos do movimentar.

Cada um deles, movimenta-se à sua maneira e à sua velocidade: a desterritorialização realiza-se com um movimento vertiginoso, o que assegura a passagem de um plano para o outro, do território para a terra, fazendo com que o território se abra para infinitos, para um desconhecido em nenhures, como menciona Deleuze e Guattari, e como constrói Rothko, enquanto que a reterritorialização já se movimenta num processo que leva a terra a fazer novos territórios. Repetido movimento relacional, onde a desterritorialização se torna num conceito decisivo para esta autor.

⁴⁸⁰ VIRILIO, Paul, 2000, *A VELOCIDADE DE LIBERTAÇÃO*. Prefácio e tradução de Edmundo Cordeiro. Relógio D'Água Editores. Lisboa, p. 14.

Advindo experimentação do pensar, estes movimentos de desterritorialização e reterritorialização, determinam a relação entre estes fenómenos, porque ao serem territórios são conceitualmente um devir duplo do pensamento, como forma e como conceito, como refere Deleuze:

“O conceito não é objeto, mas território. Não tem Objeto, tem um território. A este título, precisamente, tem uma forma passada, presente e talvez futura. A filosofia moderna reterritorializa-se na Grécia como forma do seu próprio passado”⁴⁸¹.

Chega aos filósofos e artistas, que sendo precursores, visitam este conceito, para delimitar esboços, traçar planos e criar mundos, com as suas figuras conceituais, necessitando para isso, de um novo conceito, um plano de imanência. Este, dá-se de imediato na sua extensão de horizonte, para futuras experimentações de desterritorializações, criando no pensamento uma relação de proximidade muito peculiar com a Terra. É o caso de Mark Rothko e de Romy Castro.

É esta relação de peculiaridade com a Terra advinda de novos conceitos, que se torna extensão determinante para a iluminação e condução do nosso, trabalho, porque ao serem lugares espaciais, são conceitos globalizantes, “*de descontinuidade fenomenológica, de «efeito de bordo», fim de uma continuidade e a travessia de uma nova fronteira*”⁴⁸². Dimensões desconhecidas, que enquadram o pensamento geoestético de Mark Rothko em dimensões fundamentais dentro deste conceito matemático/geométrico, que no meio de uma ordem espacial no pensamento da contemporaneidade,

⁴⁸¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, ps. 90 e 91.

⁴⁸² ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p. 8, « ... de discontinuité phénoménologique, d' « effet de bord », fin d'une continuité et traversée d'une nouvelle frontière ». [Cette dimension est] « au sens du mathématicien René Thom ». C'est Catherine Malabou qui signale la dimension philosophique de ce concept mathématique, dans sa préface à l'ouvrage *Voyager avec Jacques Derrida. La contre-allée*, Paris, La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, coll. «Voyager avec», 1999.

“viu aparecer os conceitos que pertencem ao registo do espaço (campo, território, terra, deslocamento, região, fronteira, etc.) e que não são propriamente filosóficos, nem propriamente geográficos, até se tornarem visíveis numa estranha proximidade entre o registo do espaço e aquele do conceito”⁴⁸³.

Espaço “entre” que inicia a possibilidade de conceção e mediação de uma nova topografia inscrita no espaço da Terra, concebida como um puro sistema de relações abstratas, onde a “*arte abstracta e em seguida a arte concetual colocam diretamente a questão que atravessa toda a pintura – a sua relação com o conceito, a sua relação com a função*”⁴⁸⁴. Relações múltiplas que originam um começo, porque “*o território implica a emergência de qualidades sensíveis puras, sensibiliza que deixam de ser unicamente funcionais e tornam-se traços de expressão, possibilitando uma transformação das funções*” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 162). Mudança que tem como finalidade revelar os traços da expressão do grande Plano de pensamento para a “Construção”, para expressivamente estes, traçarem a nova cartografia de Rothko, a que se abre aos novos espaços, às novas dimensões e aos novos territórios, definindo a reterritorialização em campos visuais de abertura na relação do território com a Terra, para estes serem questionamentos de fronteiras nas extensões de Luz/Cor.

Espaçamentos essenciais para a inscrição no espaço do seu pensar, “*onde toda a arte é o retrato de uma ideia*”⁴⁸⁵, que sedo também discursiva, edifica espacialmente a desterritorialização entre geografia, topologia e filosofia, fazendo emergir potencialmente a geografia como uma nova ferramenta estético/pictórica. “*É esta emergência que é já arte*” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 162), porque emerge edificada nas mais infinitas variações de materiais, expressos em cores em torno destas novas

⁴⁸³ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, ps. 13 e 14, «qui a vu apparaître des concepts qui appartiennent au registre de l'espace (champ, territoire, terre, déplacement, région, frontière, etc.) et qui ne sont proprement philosophiques, ni proprement géographiques, jusqu'à mettre en lumière une étrange proximité entre le registre de l'espace et celui du concept».

⁴⁸⁴ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Editorial Presença, 1ª Edição, Lisboa, p. 162. Um questionamento que também atravessa toda a arte de Mark Rothko.

⁴⁸⁵ COMPTON, Michael, 1987 – 1988, *Mark Rothko*, Catálogo publicado da sua exposição na Fundación Juan March, 23 de Setembro de 1987 – 3 de Janeiro 1988, Trad. Tissa, Madrid, Fundación Juan March, s/p.

expansões territoriais, que operando concetualmente em campos percetivos, deslocam as fronteiras para uma outra fenomenologia, a que se inscreve pictoricamente nas suas obras e teoricamente nos seus escritos, como forma de conhecimento sensível, porque são a manifestação dos conceitos, que sendo “*inseparáveis na medida em que se tornam expressivos [são] (conceitos filosóficos de território)*” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 162).

Desta forma, os “*conceitos filosóficos de território*”, mostram a “*estranha proximidade entre o registo do espaço e aquela do conceito*”, ao mostrarem os “*conceitos que pertencem ao registo do espaço*”. Isto é, mostram concetualmente o registo do seu pensamento numa linguagem espacial, a que abarca todas os novos conhecimentos territoriais em diálogo, em extensões exteriores de visibilidade.

Oportunidade que dá especial estatuto à imagem⁴⁸⁶, que sendo filtro se torna potencialmente na transmutação do real, ao dar a ver outra representação. A que se apropriou do conceito numa grandeza geográfica para a tornar discurso estético, discurso este, determinante na construção e multiplicação das suas temporalidades espaciais, paradoxalmente arte e abertura, como meio, entre o registo concetual e o registo do espaço, para por “... *diretamente o pensamento em relação com a terra*” (Deleuze/Guattari, 1992, p. 77), e exigir um solo para o seu pensamento, como Husserl o havia feito e Kant também, ao instalar o pensamento na relação direta com a Terra

⁴⁸⁶ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2008, *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Limitada. 1ª Edição. P. 9. A propósito da imagem, o autor comenta: “Elas são o rebrilhar do aspeto do mundo em múltiplas facetas. Interpondo-se entre nós e a Physis, entre nós e a história, as imagens constituem uma espécie de filtro invisível que transmuta o real”.

4.4 CONCLUSÃO: UMA RADICALIZAÇÃO DA GEOESTÉTICA ROTHKONIANA EM ROMY CASTRO

“A função do filósofo da Antiguidade,
quer dizer do poeta,
não era tão diferente da do artista,
na medida que ambos reduzem
as suas percepções do mundo....”⁴⁸⁷.
Mark Rothko

É essencial a investigação sobre a peculiaridade do gesto rothkoniano, cuja análise nos revela uma permanência inesperada entre a fase mística e surrealista até aos monocromos instalados na Capela Ecuménica de Rothko, passando pelas pinturas hoje canónicas do chamado expressionismo abstrato.

Esta continuidade reflete uma picturação do mundo e a vontade de criação de um mundo pictórico e poético, reduzido a elementos mínimos, pós-figurativos, mas onde se reconhece a incidência dos motivos como *frame* e abertura, linhas de horizonte e pórticos e passagens. É esta dimensão dissimulada mas omnipresente que exploramos num projeto artístico pessoal, que se desdobra em abordagens picturais, de pintura, instalação e de vídeo, concetualmente unidas pela ideia de uma geoestética capaz de criticar a chamada arte global (Belting) e de pensar a relação da arte com a terra.

O momento planetário torna-se assim decisivo.

Trata-se do projeto apresentado no capítulo V desta dissertação intitulado “A Terra como Acontecimento” e que vem na sequência de uma série anterior, designada “Memória da Terra Negra”, desdobrada concetualmente em quatro fases sequenciais no tempo da memória, fase I, fase II, fase III e fase IV.

⁴⁸⁷ ROTHKO, Mark, 2004, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Editorial Síntesis. Proyecto Editorial El Espíritu y la Letra, nº 22, p. 155. “La función del filósofo de la Antiguidade, es decir del poeta, no era por lo tanto tan diferente a la del artista, puesto que ambos reducían todas as percepciones del mundo...”.

Como veremos, este projeto prolonga o esforço rothkoniano retirando-o do seu “inconsciente”, nomeadamente pelo uso dos materiais, pela mutação no uso da cor, bem como pela maneira como os elementos figurativos são radicalmente alterados pela mera transposição da perspectiva usada. Se a ressonância rothkoniana está bem presente, “A Terra como Acontecimento” corresponde a uma estratégia estética que se pretende original e radicalmente distinta.

V. APRESENTAÇÃO DO PROJETO DA “TERRA” NO SEU CONJUNTO

“A atuação do artista ligada a um objeto
construída por ele,
será ... sempre um dos métodos
mais vigorosos
da figuração cinematográfica”.

W. Pudow

Este ensaio inscreve-se num projeto em curso sobre as matérias brancas e as matérias negras da “Terra,” que se tem desdobrado na investigação de materiais, e na sua aplicação, designadamente: na pintura, na instalação e no cinema, intitulado “A Terra como Acontecimento.”

Esta série de procedimentos artísticos pretende radicalizar as fronteiras do género. A pintura, à medida que se torna mais peça matérica começa a ser difícil de distinguir da escultura, como o uso das frases em néon, tendo entrado em conflito com os materiais. Dada a essencial mudez das artes plásticas e o nosso afastamento relativamente a estratégias narrativas, a transposição para o cinema de uma parte das obras que constituem este projeto, permite uma segunda linguagem que resulta da ressonância das pinturas pela imagem cinematográfica. Espera-se do entre choque das obras com a dimensão sonora e imagética do filme um contributo para captar a geoestética peculiar posta em cena neste projeto. Deste duplo movimento operativo e interventor da experiência, de distância e de reapropriação, de ausência e de presença, nasce a possibilidade de abertura de outros diálogos com as «matérias» da “Terra” e com as matérias do pensamento, numa dialética criativa, onde o discurso medeia entre evento/significação e sentido/referência, preparando o modo de deslocação da passagem, da explicação pictórica para a compreensão fílmica. Um horizonte vivido, onde a «Lebenswelt» o mundo da vida, apreende em diferentes métodos de pesquisa o cósmico, o onírico e a imaginação poética. As três zonas de emergência dos símbolos, para os exhibir enformados em matérias – em “matérias-luz” e em “matérias-sombra” constituindo estas lumínica e dinamicamente a linguagem que as imagens revelam.

5.2 A TERRA COMO ACONTECIMENTO

“A memória absoluta da história
é o pensamento
e no caso destas obras de Romy Castro
ele paira sobre a Terra,
como Deus pairava
sobre o oceano primitivo”⁴⁸⁸.
Bragança de Miranda

“A nossa espiritualidade é a cristologia da Terra”⁴⁸⁹.
Romy Castro

“Pensar faz-se sobretudo na relação
do território com a Terra”⁴⁹⁰.
Gilles Deleuze e Félix Guattari

O nosso pensamento não é só geográfico como as extensões da terra, é também cristológico como os seres de luz que se inscreveram nela. Reinscrever a Terra com esta potencialidade é desocultá-la da sua origem, da sua opacidade, para a tornar visível num desvelamento sem precedentes, e a inscrever de novo na sua matéria, a iluminação do pensamento, o que reinscreve a terra nas matérias em luz, para a dar-a-ver na sombra dos seres luminosos, os que estão também representados no projeto de “*A Terra, como Acontecimento*” e começam na sua origem - o acontecimento das imagens picturais, as que estão aqui representadas e nomeadas como mostra, para em *vanitas* serem o assentamento da Terra, o seu solo originário de dizer, o que diz as imagens do desocultamento, para mostrar outro *Ser*.

⁴⁸⁸ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2008/2009. Texto para o Catálogo e pensamento para a exposição “*Memória da terra Negra III*,” realizada no Museu Municipal Amadeo Souza-Cardoso, em Amarante.

⁴⁸⁹ CASTRO, Romy, 2011/2015, *Diário de Um Pensamento e a sua Curvatura*. Edição da artista, Lisboa, p. 88.

⁴⁹⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1992. O QUE É A FILOSOFIA? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 77.

“A Terra como Acontecimento”⁴⁹¹, é o culminar de um percurso artístico, que embora remonte a finais dos anos 80, em Madrid, só posteriormente encetou uma interrogação sistemática e de análise das condições, dos limites e das possibilidades de constituição da ciência das matérias em si mesmas e da sua realidade sensível. Interrogações que se tornaram tão recetivas que transformaram o nosso modo de estar, ao ponto de se tornarem recetividade, como uma “pregnância do sensível”. “Tal pregnância institui-se sobre uma outra, própria aos sensíveis comuns e cuja natureza é sobretudo espacial”⁴⁹².

Mas é em distanciamento que clarificamos os traços mais próximos, os do sentido paradigmático da nossa investigação estético/filosófica, porque é nesta instância que o pensamento atua “como um ato de criação e um lugar de devir ...”⁴⁹³, devém transformação. Apreende as matérias como *species* sensíveis, porque ao serem comuns, são a lógica estrutural, a constituição de todos ou dos vários sentidos, como cita Gil,

“parecem começar por se situar a par das seis qualidade principais da *Dióptrica* de Descartes. São também propriedades espaciais, materiais e numéricas, mas em maior número, cerca de uma vintena, a que muitas outras se subordinam. Ora já neste primeiro nível (a saber, o da luz, da grandeza, da figura, do movimento, do contínuo e do discreto, do transparente, e do denso, da cor, do número – isto é, a quantidade - do lugar, etc.), a significação se produz sob a forma de universais da comunicação exprimindo-se espacialmente...”⁴⁹⁴,

⁴⁹¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 77. «A terra não é um elemento entre os outros, reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas serve-se de um ou de outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem para algures e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que volta a dar territórios”.

⁴⁹² GIL, Fernando. *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p. 45. “O ser vivo é recetivo a uma pregnância do sensível, que para produzir efeitos de significação não tem de passar pela inteligência discursiva”.

⁴⁹³ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p. 22. “La Pensée est avant toute un acte de création et le lieu d'un devenir...”.

⁴⁹⁴ GIL, Fernando. *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p. 45.

para serem apresentadas à Terra, porque é preciso contemplar a Terra, mas primeiro é preciso criar o conceito de contemplação, como o da ideia de Platão, que tinha primeiro que se criar o conceito.

Mas o conceito que tem que ser criado, é da ordem do imensurável, do imenso, um conceito que abranja uma outra dimensão, para que a terra se retire do seu esconderijo e apareça para ser contemplada.

Como Michel Haar menciona,

“Envassadamente escondida do mundo, a Terra emerge como essencialmente opaca e retirada em si mesmo. Ao mesmo tempo que se fecha sobre si mesma, ela apresenta à abertura a sua mais alta contrariedade, a sua resistência mais forte e também justamente o lugar da sua estabilidade mais constante. Portanto esta estabilidade transportada não se revela e não se completa que no interior da abertura do ser. Dito de outra maneira a Terra não dispõe em si do poder de dar assento; é necessário primeiramente que uma instauração de verdade se descubra e especialmente dentro de uma obra de arte para que se revele através dela o assento terrestre”⁴⁹⁵.

Este assento da Terra é a essência do conceito. A Terra ao não poder dar assento, procura a sua instauração da verdade, a que nos procuramos também, para podermos dar assento à Terra e a revelar nas nossas obras, mas numa revelação da própria Terra, onde as dimensões determinem a lógicas da ligação, pois pertencem qualitativa e quantitativamente à mesma estrutura interna da Terra, são as suas origens, as que convocam a percepção, para apreender espacialmente todas estas propriedades que advindas ontologicamente da Terra, se tornam no princípio ôntico, das *species* sensíveis,

⁴⁹⁵ HAAR, Michel, 1985, *LE CHANTE DE LA TERRE*, HEIDEGGER ET LES ASSISES DE L'HISTOIRE DE L'ÊTRE. Édition de l'Herne, Paris, p. 25. «Soubassement caché du monde, la terre y émerge comme essentiellement opaque et retirée en soi, En tan que manifestement refermée sur elle-même, elle présent à l'Ouverture sa plus haute contrariété : «sa résistance la plus forte et aussi justement le lieu de sa stabilité la plus constante.» Portant cette stabilité porteuse ne se révèle et ne s'accomplit qu'à l'interieure que l'ouverture de l'être, Autrement dite, la Terre ne didspose pas «en soi» du pouvoir de donner assise ; il fait d'abordt qu'une instauration de vérité se decouvre – et notement- dans une œuvre d'art – pour que se révèle à travers elle, l'assise terrestre».

as que vão construir o assento em ordem, com uma estrutura ordenada internamente, em tridimensão, por superfícies limitantes, mas não limitadas, para des-velar o modo de aparição, e estabelecer o seu outro conceito, o que aparece e se manifesta externamente, como o modo de se mostrar para a doação, o que vai ser usado numa formulação de Gilles Deleuze/Félix Guattari para estabelecer as condições de “um agenciamento, com quatro dimensões, a saber: estado de coisas, enunciações, territórios e movimentos de desterritorialização”⁴⁹⁶, que comporta dois segmentos, um de conteúdo e outro de expressão.

Um apreendido com estas permissas concetuais é absolutamente universal, na medida em que a pregnância “revela a mesma compenetração de materialidade e idealidade, forma e sentido, características da *species* em geral”⁴⁹⁷, e, o outro, com a convocação de todos os movimentos singulares, - os que se constituem tendo como imagem do pensamento o conteúdo dos espaços territoriais, de matérias locais/território e de matérias globais/Terra e a expressão na seleção das matérias: matérias-luz, enformando matérias brancas⁴⁹⁸ e matérias-sombra, enformando matérias negras – também o é. As cores⁴⁹⁹ selecionadas assim destas matérias, são as que mostram com clareza o conjunto das suas relações espaciais, as que permitem o acontecimento, para que a experimentação se torna-se múltipla e especializada e o pensamento um laboratório de experimentação geotécnico/estético, aberto ao acontecimento decisivo da vinda da Terra à história humana.

Mais do que ser o suporte da história a Terra é o elemento crucial que a permite interrogar política e esteticamente.

Neste agenciamento a matéria ganha uma nova intensidade, deixando o seu legado de material invisível/visível, por trás da arte acabada, para constituir a forma de alegorização da matéria pela matéria e da Terra pelas matérias da Terra, para o seu assento.

⁴⁹⁶ DELEUZE, Gilles, 2012, *O Abecedário. Diálogos com Claire Parnet*. Companhia da Palavra. Setembro. Figueira da Foz – Portugal., ps. 29 e 30. Conceitos muito específicos de Deleuze/Guattari.

⁴⁹⁷ GIL, Fernando, 2000, *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p.33.

⁴⁹⁸ Idem, p. 33. “É inegável que sentimos qualidade - o branco [ou o preto], e que as nossas afeções constituem critérios infalíveis(...). Em consequência, declarar-se-á que o real autêntico reside ou não nas próprias afeções ou nas coisas que as produzem”.

⁴⁹⁹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 71. «O gosto pelas cores é simultaneamente testemunha do respeito necessário à sua abordagem, da longa espera por que é preciso passar, mas também da criação sem limites que as faz existir”.

Inscribe-se assim as novas matérias extraídas da “Terra”, numa abordagem concetual diferenciada, que se desdobra no espaço e no espaço pictórico, duplamente, com a feitura matéria do suporte físico, no modo como as matérias constituem e incarnam o papel e este é constituído e incarnado por elas, estabelecendo uma relação dialética material indissociável, na fundação do seu edificar construtivo e no modo como as matérias integram a pintura e, num outro momento, se desdobram no espaço da instalação.

Neste caso, com a mostra original das matérias, que mostram o “Quadro percetual”⁵⁰⁰ e a sua lógica formal e lumínica, numa “metafísica do sensível”⁵⁰¹, onde se apreende a semelhança, a que se dá a ver, quer em termos matérico/plásticos, quer em termos técnico/estéticos, como cita Romy Castro:

“É um acontecer silencioso, mas em competição. Todas as matérias exaltam as possibilidades de abertura para se mostrarem nas trajetórias que inscrevem; as curvas de rotações, as curvam que descrevem trajetórias de velocidade, ou bolsas de flutuações de vazio revelando as várias densidades deste dar, ao dimensionar as dádivas em dádivas de grandeza, ou em dádivas de grão, as infinitamente pequenas. Porque é na coexistência das várias dimensões que se dão as capturas. [Da luz]”⁵⁰².

Tendo um carácter aparentemente abstrato e enigmático, esta “metafísica do sensível” é construtora de conceitos e imagens da Terra, imediatamente produzidos em confronto com outras obras, com a própria história da arte e com a urgência política que “*A Terra como Acontecimento*” revela, como princípio. A este propósito, Pinto refere também, que:

⁵⁰⁰ GIL, Fernando, 2000, *Representar*, in: GIL, Fernando (Coordenador responsável), *Enciclopédia Einaudi, Volume 41, Conhecimento*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 31. “O quadro percetual e o quadro proposicional, enquanto tais, fornecem uma modelização originária do mundo, um enquadramento a montante das significações”.

⁵⁰¹ Idem, p. 45. “Assim a semelhança e a verdade conduzendo-nos à informação e à forma; e a eficácia material a uma pregnância significante. Por isso *perceber* é já *representar*”.

⁵⁰² CASTRO, Romy, 2008, *Romy Castro, Memória da Terra Negra III*, Catálogo da Exposição de Pintura. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso. In texto *Desenho da matéria um de pensar e a sua curva*, excerto, s/p.

«*A Terra como Acontecimento*» marca assim uma triple projeção daquilo que ela quer enunciar: apontar para os princípios, apontar para os nossos princípios, fazer-nos apontar para os princípios, enquanto nos dispusermos a teorizar sobre a terra e o acontecimento, pois todo o acontecimento marca sempre um princípio»⁵⁰³.

É um acontecimento que tem um fundo político comum, pondo em causa as lógicas territoriais que constituíram o nosso mapa geopolítico, hoje em crise.

Este projeto ainda em curso, mas que já se desdobrou em quatro séries/categoriais de trabalhos, que se expuseram temporalmente, desde 2004 até 2013, totalizou três exposições individuais de pintura, com o papel feito à mão, e uma à qual se juntou uma enorme tela, preparada também com as matérias. Três instalações individuais de matérias, com intervenções de várias ordens, nomeando as “Memórias da Terra Negra I, II, III e IV e uma sétima exposição/instalação individual conjunta, que englobou a pintura, a instalação, o filme, um livro e um ciclo de conferências internacional sobre a obra, exibindo no seu conjunto “A Terra como Acontecimento”.

E por último, como exibição principal de “A Terra como Acontecimento” uma Instalação das matérias-sombra e das matérias-luz, para assento do pensamento da Terra, que enformava no seu modo natural as fundações, tal como originalmente aparecem na sua plenitude de origem, só perturbadas na sua instauração com inserções de luzes brancas de néon, que ao incidirem nos seus volumes, reinscreviam a visibilidade de céu terreno, cor oculta das matérias, que se revela de outra forma nos registos pictóricos do filme que passava em contínuo, conjuntamente com um pensamento de Deleuze/Guattari que se instalou numa das paredes brancas do Museu, como representação da representada, a Terra.

Movimentos esses, que permitiram aos conceitos todas as ligações no espaço para a criatividade, porque “nos nossos dias a forma principal da percepção do espaço será a localização: de relações de vizinhança entre pontos e elementos”⁵⁰⁴. Princípios

⁵⁰³ PINTO, José Gomes, 2012, *A Terra como Acontecimento*, [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães Capital Europeia da Cultura: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães. In excerto do texto, p. 2.

⁵⁰⁴ ANTONIOLI, Manola, 2003, *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique*. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris,

fundamentais para a localização desta reflexão filosófica contínua, que cruza nesta dimensão, conceitualmente, os territórios da Terra, avançando em criação com um novo rumo do pensar, o que olha a contemplação da Terra como uma nova imagem do pensar do pensamento, como o pensar teórico mais categórico, o que diz a criação, a criação-pensamento, a que ocorre quando o pensar posiciona o Ser no ponto mais profundo do pensar, o ponto originário do Ser, que diz a origem do Ser no mundo, como dizer original, o do verbo da luz *phainōmaim*.

p. 17. « Mais de nos jours la forme principal de la perception de l'espace serait l'emplacement des relations de de voisinage entre points ou éléments ».

5.3 A MISTURA DOS GÊNEROS, PINTURA/INSTALAÇÃO/FRASES, DENTRO DE UMA VISÃO PICTURAL RADICAL

“Romy Castro cria imagens da Terra que capturam as suas entranhas...
e a salvam recordando as suas origens, os seus materiais e os seus sons”⁵⁰⁵.

Hernández Sánchez

“Toda a criação é singular
e o conceito como criação
propriamente filosófica
é sempre uma singularidade”⁵⁰⁶.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

“A Terra só se vê no particular
e nunca em geral,
e quando se vê o particular
é no quadro de um determinado espaço,
historicamente construído, e não noutro”⁵⁰⁷.

Bragança de Miranda

A assunção das matérias da terra como fundamento de uma estratégia concetual que se quer à altura do acontecimento radical do nosso tempo passa por várias etapas experimentais. Em primeiro lugar, a pesquisa rigorosa das matérias a investigar, como exercício de compreensão e como método. O que acarreta um exercício de localização geográfica, sistema de seriação, disposição de regularidade e de relação entre os elementos e o todo, ordenação, encadeamento lógico dos seus fenómenos

⁵⁰⁵ SÁNCHEZ, Domingo Hernández., 2012, Arte, *tierra, acontecimento*, [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães Capital Europeia da Cultura: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães. “Romy Castro crea imágenes de tierra que capturan sus entrañas... y la salvan, recordando sus orígenes, sus materiales, sus sonidos”.

⁵⁰⁶ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1992. *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p.14.

⁵⁰⁷ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2005, “Geografias – Imaginário e controlo da Terra”. In *Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, nºs 35 e 36 – Espaços. Organização: José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Relógio D’Água Editores, Lisboa, p. 25.

naturais, seleção compositiva, formação química, superfície e coloração. Propriedades que fundamentam os saberes para a seleção das matérias e para as suas transformações, químicas e, em última instância, concetuais e artísticas.

É o conhecimento preciso da matéria e das suas possibilidades transmórficas, desde sempre pressuposto pela arte, pelo menos desde os gregos, que possibilita a eclosão das formas e o seu sistema, ao mostrar as operações redutivas necessárias que indicam as mudanças e as manifestações do seu aparecimento no tempo e no espaço. Dádiva originária⁵⁰⁸, “materialmente falando”, das matérias extraídas da “Terra”, que arrancadas do seu local, afastadas do seu solo de origem, se tornam fenómeno original, potência máxima inscrita na matéria e pronta a eclodir, exibindo encorpadas o seu passado, para se darem a ver no presente e criarem uma nova ordem ôntica, da terra. Um passo, que vai da ordem de grandeza da matéria maior para a mais ínfima partícula, o grão, passando para a sua pequenez redutiva, a redução a pó, e por última exigência, para a menor partícula da sua substância, o elemento, a molécula, o que desvenda a origem do seu universo. E num movimento inverso o trajetório do molecular e das suas agregações para o macrocosmos da Terra e o espaço que ela rege.

Ordenadas assim, em exponenciação, originam depois de devidamente preparadas, uma nova matéria pictórica, que surge neste projeto como uma diretiva inovadora a nível das artes plásticas, englobando artística, estética e filosoficamente vários conceitos⁵⁰⁹. “Um conceito é «melhor» que o precedente, se fizer ouvir novas variações e ressonâncias desconhecidas, se operar cortes insólitos, se trazer um Acontecimento que nos sobrevoe”⁵¹⁰. Um conceito com estas qualidades, que “...vale somente pela sua posição incomparável e pela sua criação própria”⁵¹¹, é o conceito de criação, que reúne todos os conceitos aqui presentes. Conceito de construção, manifestado sob a forma/matéria do corpo, extensionalmente suporte físico - papel feito à mão, construído com a essência das matérias, organizadas consoante o pretendido, tornando-o matericamente denso e flexível e potencialmente polivalente, dada a sua

⁵⁰⁸ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2008, *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Limitada. 1ª Edição. P. 29. «Originária, (...), é somente a divisão, sendo dela que tudo depende. E a divisão originária, materialmente falando, é a da matéria ela mesma quando se reflecte ou desdobra”.

⁵⁰⁹ Idem, p. 49. Como refere o autor, “ (...) a modernidade é a época da realização técnica do conceito”.

⁵¹⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 31.

⁵¹¹ Idem, p.33.

ordenação geométrica construtiva. Conceito pictórico, com a aplicação técnica (*techné*)⁵¹² no suporte, revelando o que as matérias presentificam ao estarem integradas no corpo como imagem, exibindo a cor, que na sua instalação, se estendem para ser apreendida na aparência de tridimensionalidade⁵¹³ da sua geometria, ontologicamente, para se tornarem no segundo esquema da matéria. Conceito de lugar, “onde” (Aristóteles) todas as variações matérico/cromáticas e intermitências ontológicas se inscrevem para ordenar o inquietante pulsar da densidade do desenho do pensamento, mostrando o intervalo entre a aparição (*épiphasis*) e a desapareição (*aphanisis*). Definições do modo de dizer desta linguagem pictural, que sendo radical, apreende as dimensão do tempo-duração e do espaço-extensão com diferentes coordenadas, para as apresentar num discurso de pregnância, que ao ser sistema estruturante é conteúdo significativo e original, pois permite que a representação emerja de algo que a determina: a espessura das matérias coloridas incarnadas com novas formações de Territórios, que remetem conceitualmente para paisagens outras, e, conduzem a memória para uma Terra arcaica, num retorno às matérias da origem. Conceito físico da luz que estando incorporado nas matérias, se transmite tridimensionalmente, através da cor, refratando as inconstantes mudanças qualitativas observadas nas matérias. Matérias-luz com a doação de todos os comprimentos de onda eletromagnéticos e matérias-sombra com uma suspensão e redução destes comprimentos, inovando picturalmente a natureza ondulatória da luz visível, que cintila consoante a posição do observador no espaço e a sua interação, quer com o movimento do olhar, quer com o movimento transitório. Visão essencial das matérias da pintura que passam para a instalação, numa mistura de géneros, que enigmaticamente advêm fenómeno, (*phainómenon*) para se manifestarem e se darem a ver como estrutura fenomenal do ente, na medida em que o seu modo é a aparição, é a *Alethéia*. O que se mostra à luz para brilhar (*phaino*), num discurso ondulatório, que nas matérias negras, não se mostra sempre, mantém-se velado num

⁵¹² PAYOT, Daniel, 1988, *La statue de Heidegger. Art, vérité, souveraineté*. Circé. p. 28. « *Techné* veut ainsi dire : savoir (*Wissen*) ... le savoir qu'est la *techné* est un »pouvoir-mettre-en-oeuvre...et en ce sens la *techné* est bien aussi ce qui autorise et conduit une production, un *Dichten* ou un *Bilden*, une *poésis* ou une figuration».

⁵¹³ WITTGENSTEIN, Ludwig, 1977, *Anotações sobre as cores*, Edição Bilingue, Trad. Filipe Nogueira e Mário João Pereira, Lisboa, Edições 70, p. 87. Segundo Wittgenstein as várias “cores” não têm todas a mesma relação com a visão tridimensional. Essa conexão deve ser entre a tridimensionalidade, a luz e a sombra.

encobrimento para se retirar e deste modo, constituir outro fenómeno para a experimentação, para o diálogo na interação com as obras observadas.

Registo interativo da noção de “Terra”, em que se incorporam pensares escritos, numa outra linguagem, para interagirem com as matérias, fazendo parte da instalação e acentuando estético/filosoficamente ainda mais a recusa intencional da representação e da narratividade, ao mover os limites representativos com a formação concetual de novas aberturas para fronteiras/fenómenos, que colocam um questionamento filosófico/político diferenciado para alterarem as formulações, porque “só uma atitude de experimentação pode deixar antever novas respostas”⁵¹⁴. “A situação atual da história da arte como disciplina e a natureza da experiência da arte como fenómeno em geral não deixam prever respostas fáceis”⁵¹⁵. Só investigações científicas, interdisciplinares podem direcionar a arte para um espaço paradigmático, cuja representação paradoxal implica um devir, uma mudança pictural radical e uma substituição de paradigma, na medida em que a nova representação do real não se acrescenta às outras, mas substituílas, para colocar a “Terra” não como um ponto mais no espaço infinito do Universo, mas sim, como uma mudança que advém da nova representação, que emerge dialogante, interrogativa e reflexiva, para alargar os horizontes de exigência do pensamento, num retorno ao arcaico e à investigação do próprio acontecimento, ou como cita (Bragança de Miranda, 2008, p. 46). “A possibilidade de fazer uma cosmogonia, uma nova *Rerum natura* de um Lucrécio atual, faz emergir um circulo em que o início e o fim se juntam, o mais arcaico e o mais moderno”.

⁵¹⁴ BELTING, Hans, 1989, *L’histoire de l’art est-elle finie?*, Éditions Jacqueline Chambon. P. 12. «Seule une attitude d’expérimentation peut laisser entrevoir de nouvelles réponses».

⁵¹⁵ Idem, p. 15. “La situation actuelle de l’histoire de l’art comme discipline et la nature de l’expérience de l’art comme phénomène général ne laissent pas entrevoir de réponses faciles».

AS IMAGENS DO ASSENTAMENTO DA TERRA



Imagem nº 13



Imagem nº 14

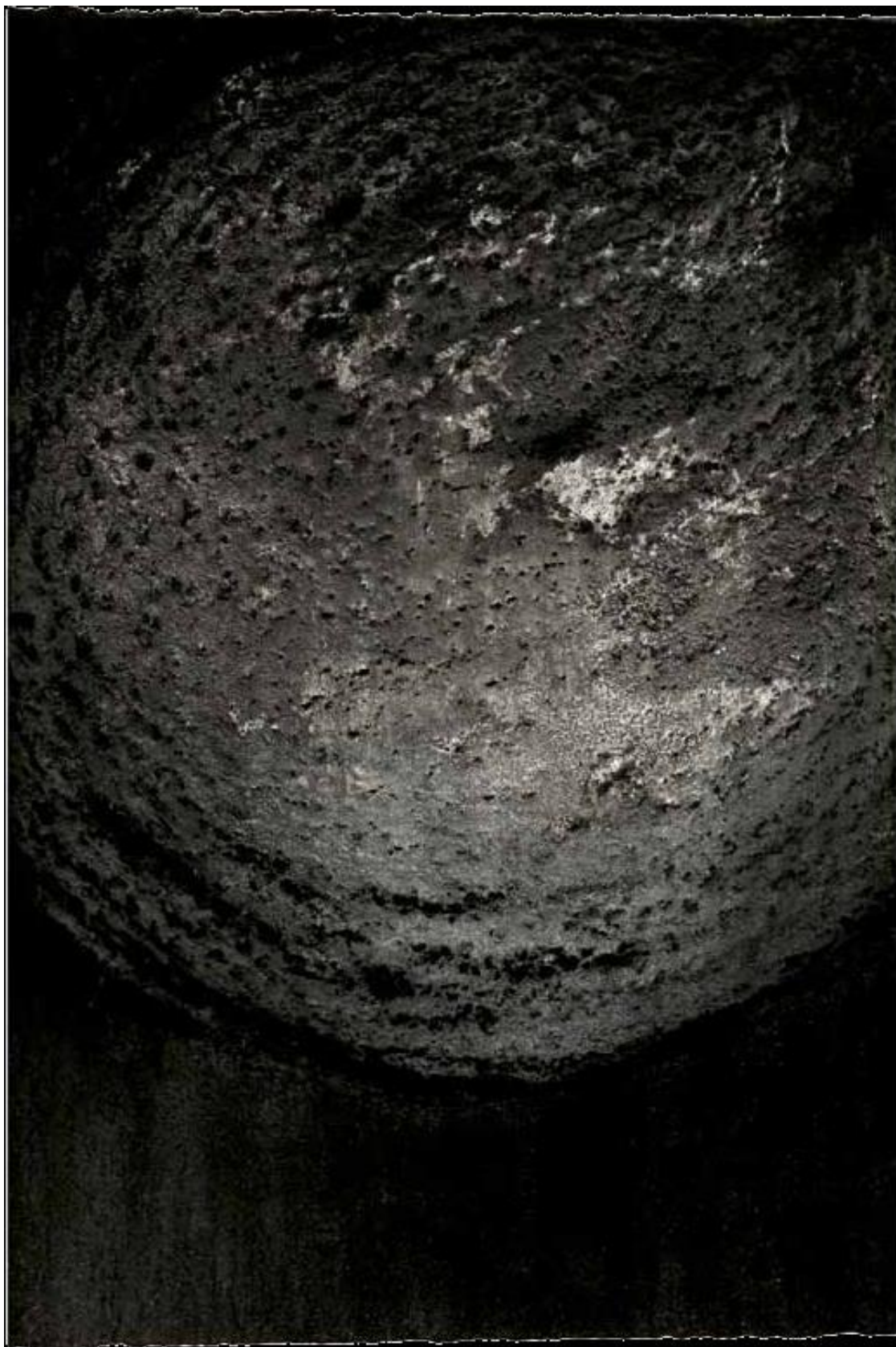


Imagem nº 15

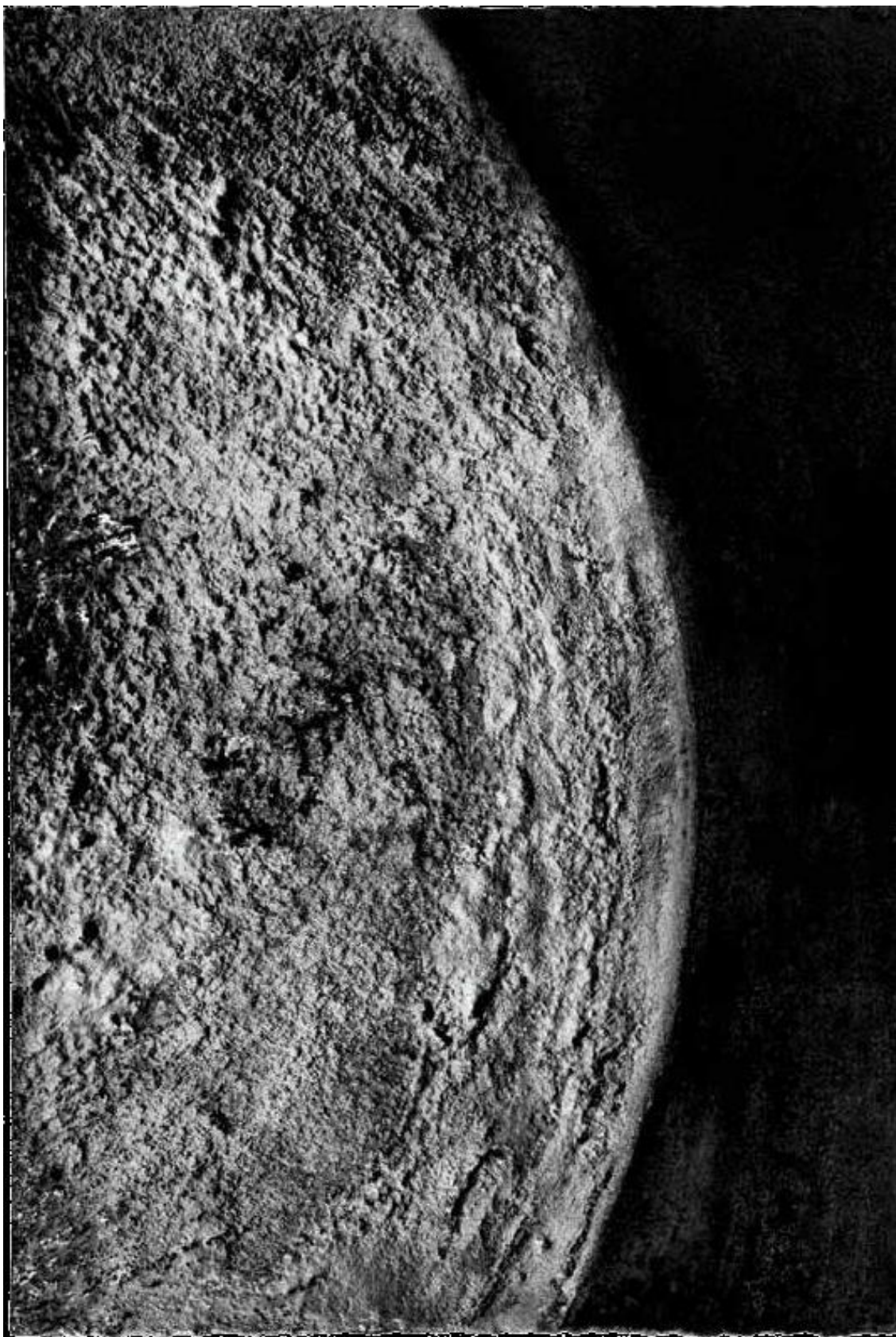


Imagem nº 16



Imagem nº 17

5.4. CARÁTER ENIGMÁTICO DA PINTURA E DA INSTALAÇÃO, A MUDEZ DA MATÉRIA E O MISTÉRIO RESULTANTE

“L’art, c’est mettre-en-œuvre la vérité»⁵¹⁶.
Martin Heidegger

“É que o real é a matéria e as suas imagens”⁵¹⁷.
Bragança de Miranda

“A arte é a linguagem das sensações,
que passa pelas palavras,
pelas cores,
pelos sons
ou pelas pedras”⁵¹⁸.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

No seu conjunto este projeto só muito aparentemente se inscreveria no monocromatismo ou no abstracionismo, importantes no meu percurso pela primordialidade que a arte de Rothko, a sua pintura e instalações, me parece desempenhar na contemporaneidade. De facto, é o contrário. Procurámos explorar as maneiras como o uso radical das matérias terrestres e a recusa intencional da representação e da narratividade, abala e redesenham as fronteiras dos géneros. Por exemplo, a acumulação das “tintas” matéricas criam uma espessura que tradicionalmente transformaria a pintura em escultura, ou que as tornaria indistintas.

Mas de facto, mais do que abalar fronteiras e géneros, cria-se uma lógica de permanente transposição, fazendo com que a imagem e conceito se “misturem” plasticamente e dinamicamente. Os reflexos das micas, dos cristais e dos minérios, com

⁵¹⁶ PAYOT, Daniel, 1998, *La statue de Heidegger. Art, vérité, souveraineté*. Circé. P. 112. « L’art, c’est mettre.en-oeuvre la vérité”.

⁵¹⁷ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. 2005, “Geografias – imaginário e controlo da Terra”. In *Revista de Comunicação e Linguagem, Espaços*, n.ºs 34 e 35, Relógio D’Água Editores, Lisboa, p. 34.

⁵¹⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p.155.

pontos luminosos em constante movimentos inventivos, impedem um lugar e um olhar fixo, criando limites para o pictural, ao mesmo tempo que expõe os paradigmas, incarnadamente. No caso da Instalação do Museu de Amadeo de Souza-Cardoso em Amarante, em 2013, para já não são os pigmentos que são trabalhados, mas são os carvões negro⁵¹⁹ e os cristais brancos⁵²⁰, que se apresentam na sua materialidade original, da mais pura geometria, onde se pode observar o ponto, o segmento e o ângulo. Desterritorializados, fazem um movimento de translação, para se territorializarem na instalação, e estabelecerem entre eles a sua posição modificada, removimentando-se. O movimento, passa a ter duas faces. “Diríamos que o movimento transporta os objetos de um sistema fechado para a duração aberta, e a duração aos objetos do sistema que ele se força a abrir”⁵²¹, para dar-a-ver aparentemente uma sobreposição de matérias que se interligam entre si, criando um espaço, no espaço e no espaço ocupado pelas matérias, que recria no novo território novas formas da terra e novas trajetórias em torno dessas matérias, fazendo com que “*existam imagens-movimento que são formas móveis da duração (...) imagens-tempo, quer dizer, de imagens-duração, de imagens-movimento, de imagens-relação, de imagens-volume, para além do movimento mesmo*”⁵²². A decisão de acrescentar frases, na qual “a palavra advém «dizer poético», expressão dentro do qual o adjetivo «poético» (dichterisch) não reenvia somente à produção literária, [mas à compreensão], em que o compreender devém «projeto pensante»⁵²³, numa imagem da percepção, confrontando a sua potência visual com a poética emergente dos violentos raios de luz, que se deixam ver, por entre as fendas de carvão, ambos de luz branca, acentuando complementarmente outro movimento, o do intervalo do clarão, que num encontro com as passagens visuais em movimento do filme e do som, exibem a filosofia aqui, como mostra “do momento em que esclarecemos uma eleição, eleição de

⁵¹⁹ O negro como qualidade visual é a soma de todos os comprimentos de onda, mas também é uma afeção.

⁵²⁰ SERRES, Michel, 1993, *Les Origines De La Géométrie*. Champs, Flamamarion. P. 11, «...le blanc additionne et compose toutes les teintes, loin de les annuler».

⁵²¹ DELEUZE, Gilles, 1983, *Cinema I. L'Image-Mouvement*. Paris. Les Éditions de Minuit. P. 22. «On dira donc que le mouvement rapporte les objets d'un système clos à la durée ouvert, et la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir».

⁵²² Idem. p. 22, “...il y a des images-mouvement qui sont des coupes mobiles de la durée (...) des images-temps, c'est-à-dire des images-durée, des images-changement, des images-relation, des images-volume, au-delà du mouvement même... ».

⁵²³ PAYOT, Daniel, 1998, *La statue de Heidegger. Art, vérité, souveraineté*. Circé. P. 24, «...a parole devient «dire poétique», reexpression dans laquelle l'adjectif «poétique» (dichterisch) ne renvoie pas seulement à la production littéraire, (...), le comprendre devient «projet pensant...».

existência ou de pensamento”⁵²⁴. Noções que parecem levar para a *neón art* de un Lavin ou de Bruce Naumann, mas nada disso sucede. Trata-se também aqui de abolir diferenças e criar uma mecânica fabulosa de criação de imagens capazes de acolher, e responder, ao advento da terra, porque “*o objetivo da arte, com os meios do material, é o de arrancar o percepto às percepções de objeto e aos estados de um sujeito de percepção, (...) como passagem de um estado a outro*”⁵²⁵.

É evidente que a opção pela pura materialidade, pela luz intensa e o ordenamento das frases, impedem que a obra seja dominada. É preciso entrar no seu movimento, e isso pode ocorrer de infinitas maneiras, na medida em que “o movimento é uma translação no espaço”⁵²⁶. Mas esta estratégia assume alguns riscos, o principal dos quais é a de uma mudez que corre o risco de alimentar uma mística da fusão com a terra, impedindo a sua chegada à visibilidades, e os seus efeitos metapolíticos, i.é. os modos como uma metapolítica da arte exigem e apelam para uma política que faça justiça àqueles que a habitam.

Segue-se daí uma nova transposição, agora da pintura e da instalação para o cinema. Pelas suas operações de *zooming in* ou *zooming out*, de enlenteciamento, de montagem, etc., que tem como matéria não as matérias da pintura nem da instalação, mas as próprias pinturas, o cinema tem uma capacidade alegórica de criar um espaço outro, de alegorização do pictural, criando uma espécie de “nova-terra” (Deleuze), que prolonga o pictural geoesteticamente. Trata-se de um duplo movimento, da pintura (e da instalação) para o cinema e vice-versa, revelando a natureza do acontecimento da terra. Ou seja, a possibilidade de um habitar outro que começa sempre num retorno ao mais arcaico, “A Terra como Acontecimento”. E a Terra arcaica revelada é bem reveladora das estratégias de poder que milenarmente a procuraram dominar e que elevaram ao mapa geopolítico atual, em crise evidente; ou numa outra narrativa instável, a de uma terra desolada, sonhando o pesadelo da extinção dos homens e da vida, que pesa sobre a consciência como um alarme absoluto.

⁵²⁴ BADIOU, Alain, 2004, “*El Cine como Experimentación Filosófica*”. In: Pensar el cine 1: imagem, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocí. Buenos Aires. Manacial. P. 26, “...el momento en que esclarecemos una elección, una elección de existencia o de pensamiento”.

⁵²⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença. P. 147.

⁵²⁶ DELEUZE, Gilles, 1983, *Cinema 1. L'Image-Mouvement*. Paris. Les Éditions de Minuit. P. 18. « Le mouvement, c'est une translation dans l'espace ».



Imagem nº 18



Imagem nº 19



Imagem nº 20



Imagem nº 21



Imagem nº 22



Imagem nº 23

5.5 O CINEMA COMO ALEGORIZAÇÃO DO PICTURAL E A CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO OUTRO

“O olhar panorâmico
permite ver a totalidade do espaço,
mas também
a totalidade do tempo”⁵²⁷.
Bragança de Miranda

“O cinema mantém relações muito
particulares com a filosofia.
O cinema é uma experimentação
Filosófica”⁵²⁸.
Alain Badiou

“Outra forma de o dizer, é que o cinema é uma situação filosófica”⁵²⁹.
Estabelece relações fundamentais entre outras realidades, do espaço e do tempo, que
sendo eleições do pensamento, como é o caso da pintura, tornam a filosofia num
acontecimento extraordinário, direcionando o seu conceito para a mesma pertença: o
conceito de criação. Como nos diz Deleuze, o conceito cria:

*Primeiro por uma razão ontológica: o cinema cria uma nova relação entre a
aparência e a realidade, uma nova relação entre [a pintura e a sua dupla
imagem, que neste caso concreto nos remete para a imagem da Terra, como
território da origem] e também uma nova relação entre o virtual e o atual.
(...). A tecnologia digital é uma nova etapa de relação entre a aparência e a
realidade. E também uma nova relação entre a realidade e o número,
porque a tecnologia digital é, em definitivo a redução da realidade a
números”⁵³⁰.*

⁵²⁷ BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A., 2008, *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Limitada. 1ª Edição. P. 46.

⁵²⁸ BADIOU, Alain, 2004, “*El Cine como Experimentación Filosófica*”. In: *Pensar el cine 1: imagem, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocí*. Buenos Aires. Manacial. P. 23.

⁵²⁹ Idem, p. 23. “Otra forma de decirlo es que el cine es una situación filosófica”.

⁵³⁰ Idem, p. 53. “Primero por una razón ontológica: el cine crea una nueva relación entre la apariencia y la realidad, una nueva relación entre una cosa y su doble, y también una nueva relación entre lo virtual y lo actual. (...). La tecnología digital es una nueva etapa de la relación entre apariencia y realidad. Y, por

Interrogações filosóficas que nos remetem para a sua origem, onde “a Grécia é o território do filósofo ou a terra da filosofia”⁵³¹. Relação Pitagórica da ideia, em que a realidade é um número, mas um número digital, o que nos suscita tecnologicamente a transposição para mundos sensíveis em que a aparência é numérica.

Fundamentos que nos reenviam para a “situação filosófica do cinema” com as novas relações “entre aparência e realidade e finalmente, uma nova relação entre número, tecnologia e realidade”⁵³². Conexões discutidas que nos permitiram pensar o filme a partir de noções filosóficas que se estabeleceram, tendo presente as minhas imagens picturais, que sendo construídas em divisão numérica, com várias ordens de grandeza, quer no tamanho/forma, quer nas densidades matéricas inscritas nas pinturas, anunciam a possibilidade de dar a ver, extensionalmente, desdobramentos das superfícies, em conjunto ou em particular, aumentando ou diminuindo as imagens nas dimensões do espaço/tempo das matérias da Terra, num sobrevoo silencioso de deslocação com planos sequencialmente unificados, como um todo contínuo, ou descontinuadamente, variando a passagem entre cada território, que é uno, singular e sem ligação do corpo físico.

Cada obra é um território, todas as obras, inscrevem-se no todo da Terra, a Terra que acontece, mas devido à capacidade transfiguradora do cinema, que alterou a sua coordenada axial, passando da verticalidade para a horizontalidade, o todo requereu uma nova leitura e um reposicionamento no espaço, das imagens e da tecnologia. Posição espacial que “exige como Husserl, um solo para o pensamento, que seria como a terra na medida em que nem se move, nem está em repouso, como uma intuição originária”⁵³³. É a luz das matérias que se movimentam agora, numa outra territorialização, que apesar de estarem no mesmo plano horizontal, física e pictoricamente, não cessam de operar movimentos que ultrapassam qualquer território, confundindo-se com eles, na movimentação das “duas componentes, o território e a terra, com duas zonas de indescernibilidade; a desterritorialização (...) e a

certo, una nueva relación entre la realidad y el número, porque la tecnología digital, es en definitiva la reducción de la realidad a números”.

⁵³¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença. P. 77.

⁵³² BADIOU, Alain, 2004, “*El Cine como Experimentación Filosófica*”. In: *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocel*. Buenos Aires. Manacial. P. 54, ”... entre apariencia y realidad y, finalment , una nueva relación entre número, tecnología y realidad”.

⁵³³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença. P. 77.

reterritorialização (...). (Deleuze, 1992, p.77). Dimensões da nova realidade pictural, que estando posicionadas como território, implicam tecnologicamente novos meios para a captação desta realidade e novos conceitos de enquadramento, “para designar estes pontos de vista fora do normal, que não se confundem com uma perspectiva oblíqua ou um ângulo paradoxal, e reenviam a uma outra dimensão da imagem”⁵³⁴, para “agregar o momento mesmo da criação”⁵³⁵, numa composição material muito particular para a criação de imagens-movimento e imagens-tempo, criando simultaneamente a metafísica do lugar.

O lugar torna-se deste modo, no primeiro limite imóvel para se efetuar a translação, no espaço. Assim, “o movimento faz-se sempre dentro do intervalo entre os dois” (Deleuze, 1983, p. 9), entre o espaço e entre o tempo. Ora sendo este contínuo, como o tempo, que é um número do movimento, também contínuo, torna-se divisível, permitindo perceber o “antes” e o “depois”, o que conduz à percepção do tempo. Mas o tempo, reclama igualmente um “onde” para esta percepção. A este “onde” Aristóteles chama de lugar. O lugar do espaço e o lugar do tempo. “A Terra como Acontecimento”.

Poder da ideia, que “põe diretamente o pensamento em relação com a terra”⁵³⁶, e com a tecnologia, para captar imgeticamente os fenómenos naturais e sonoros dos sons do tempo da Terra, os sons da origem, os que se ouvem aquando das suas manifestações. Inscritos em cada território, fazem corresponder cada duração do timbre, à relação das alturas do tom e ao lugar, tornando espacial e temporal a imagem. Como diz Alain Badiou:

Seguindo esta interpretação juntamos o cinema e a música, já que a música também é uma experiência do tempo, uma forma de mostrar o tempo. Poderíamos dizer sensivelmente que a música faz ouvir o tempo. Enquanto que o cinema faz ver o tempo”⁵³⁷.

⁵³⁴ DELEUZE, Gilles, 1983, *Cinema 1. L'Image-Mouvement*. Paris. Les Éditions de Minuit. P. 29, « ...pour designer ces points de vue anormaux qui ne se confondent pas avec une perspective oblique ou un angle paradoxal, et renvoient à une autre dimension de l'image ».

⁵³⁵ BADIOU, Alain, 2004, “*El Cine como Experimentación Filosófica*”. In: *Pensar el cine 1: imagem, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocl*. Buenos Aires. Manacial. P. 29. “Agregar el momento mismo de la creación”.

⁵³⁶ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992, *O QUE É A FILOSOFIA?* Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença. P. 77.

⁵³⁷ BADIOU, Alain, 2004, “*El Cine como Experimentación Filosófica*”. In: *Pensar el cine 1: imagem, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocl*. Buenos Aires. Manacial. P. 32.

Dito de outro modo, “a música serve como modelo para a difícil fusão entre o emocional e o intelectual, entre a sensação e o espírito”⁵³⁸. Visão ontológica da Terra, cujo diálogo sensível, visível e audível, apreende as “três espécies de Universais, contemplação, reflexão e comunicação, que são as três idades da filosofia. A Eidética, a Crítica e a Fenomenologia” (Deleuze/Guattari, 1992, p.46). Mas o que é que a pintura deu ao cinema? A possibilidade de uma relação dialética com o mundo sensível, na abertura para duas espécies de tempos: o tempo da ciência, que é o tempo da nossa experimentação matérica, e o tempo da nossa interioridade, que constituindo pictoricamente o cinema numa outra pintura da pintura, é o nosso tempo, o tempo da nossa Memória, o que mostra o grande plano do horizonte, que ao ser conduzido no plano da imagem, eleva a criatividade para um plano de imanência, com a criação de novas sínteses temporais, tendo o conceito criativo como condição. A condição de passar de um mundo para o outro, do território pictural para o território cinematográfico.

A filosofia nesta dimensão faz-nos ver o outro. É o pensamento da pintura, numa relação espacial com o mundo, e numa relação íntima com o cinema. Porque o cinema, propõe novas síntesis entre o tempo construído de montagem e a duração pura, como cita Badiou, “entre os valores plásticos e os valores musicais, entre as formas populares e a arte sublime, entre as técnicas do grande horizonte e as do lugar cerrado”⁵³⁹. Dimensões conducentes da representação cinematográfica que penetram bem fundo no nosso questionamento, constituindo também um descobrir dialógico do saber, que sendo percepção é percurso do pensamento em potência. É a passagem da potência ao ato em movimento que “aparece como um espaço-tempo teórico e prático apreendendo em peso estas interrogações” (Barot, 2009, p. 11), que advindas do exterior, reclamam uma imagem em movimento para a sua instalação: o cinema. Como afirma Godart é a imagem do real, na medida em que o modo de construção do filme, condiciona a receção do seu conteúdo. “Tal é o grande pensamento de Hegel, [quando refere que] toda a forma é uma certa forma de um certo conteúdo (...), ela é toda inteira

⁵³⁸ AUMONT, Jacques, 2004, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. P. 29. “Dicho de otro modo, la música le sirve como modelo para su anhelada fusión entre lo emocional y lo intelectual, entre la sensación y el espíritu”.

⁵³⁹ BADIOU, Alain, 2004, “*El Cine como Experimentación Filosófica*”. In: *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocl*. Buenos Aires. Manacial. Ps. 56 e 57, “el cine propone nuevas síntesis, entre el tiempo construido del montaje y la duración pura, entre los valores plásticos y los valores musicales, entre las formas populares y el arte sublime, entre las técnicas del gran horizonte y las del lugar cerrado”.

subordinada no seu manejo à concepção que fazemos da realidade” (Barot, 2009, p. 17).

Convém distinguir neste ensaio, que a realidade apreendida pelo cinema, já é uma representação da representação, de outra realidade, a pictural, representada simbolicamente como *mimesis* das matérias. Implicação que possibilitou a passagem da pintura, filosoficamente para o filme, na medida em que só a matéria, que é composta de matéria e forma, comporta a potencialidade, que é o princípio de movimento. Potenciando o movimento entre o lugar e o espaço, para o infinito, que sendo um signo de imperfeição, é aquilo fora do qual sempre se pode acrescentar alguma coisa. Acrescentamos a dimensão paradoxal do cinema filosófico, que não sendo uma “arte de massas,” como nos diz Alain Badiou, é no entanto uma categoria politicamente ativa. “Porque no fundo o cinema é a criação de novas ideias, sobre o que é uma ideia”⁵⁴⁰. E como ideia criadora que é potencia um poder, mas um poder de verdade sobre a criação, explorando novas fronteiras, deixando de ser uma “arte de massa”, para passar a ser uma arte metapolítica, que mais que tudo é esclarecedora da distância entre o poder e as verdades. Mas “o que dá ao cinema o seu alcance político: é o feito que nele se cruzem as opiniões ordinárias e o trabalho do pensamento”⁵⁴¹, pondo em destaque Cinema e Território como um lugar de poder.

Será o próprio filme aqui visionado que deve abrir as possibilidades metapolíticas contidas na pintura enquanto acontecimento que responde ao acontecimento da Terra. Da deslocação já referida do vertical para o horizontal e o novo movimento de verticalização exposto no ecrã em que o cinema se apropria da pintura que se tornou em nova matéria cinemática, de onde emergem outros pensares da terra. O choque dos sons naturais com a rugosidade e luminosidade da pintura são ampliados e comunicam num espaço único – o do filme – a elevação da terra que surge, exigindo-nos uma decisão absoluta. Torna-se então indecidível se estamos perante um regresso às origens arcaicas da Terra, ainda à espera de homens e de outra história, ou se estamos sob a ameaça de um futuro onde os humanos se extinguiram e a terra voga melancolicamente pelo universo. Indecisão que a ser reparada possibilita uma nova política à altura daqueles que nela habitam.

⁵⁴⁰ BADIOU, Alain, 2004, “*El Cine como Experimentación Filosófica*”. In: Pensar el cine 1: imagem, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocí. Buenos Aires. Manacial. P. 23.

⁵⁴¹ Idem, p. 34, “... lo que da el cine su alcance político: el hecho de que en él se crucen las opiniones ordinarias y el trabajo del pensamiento”.

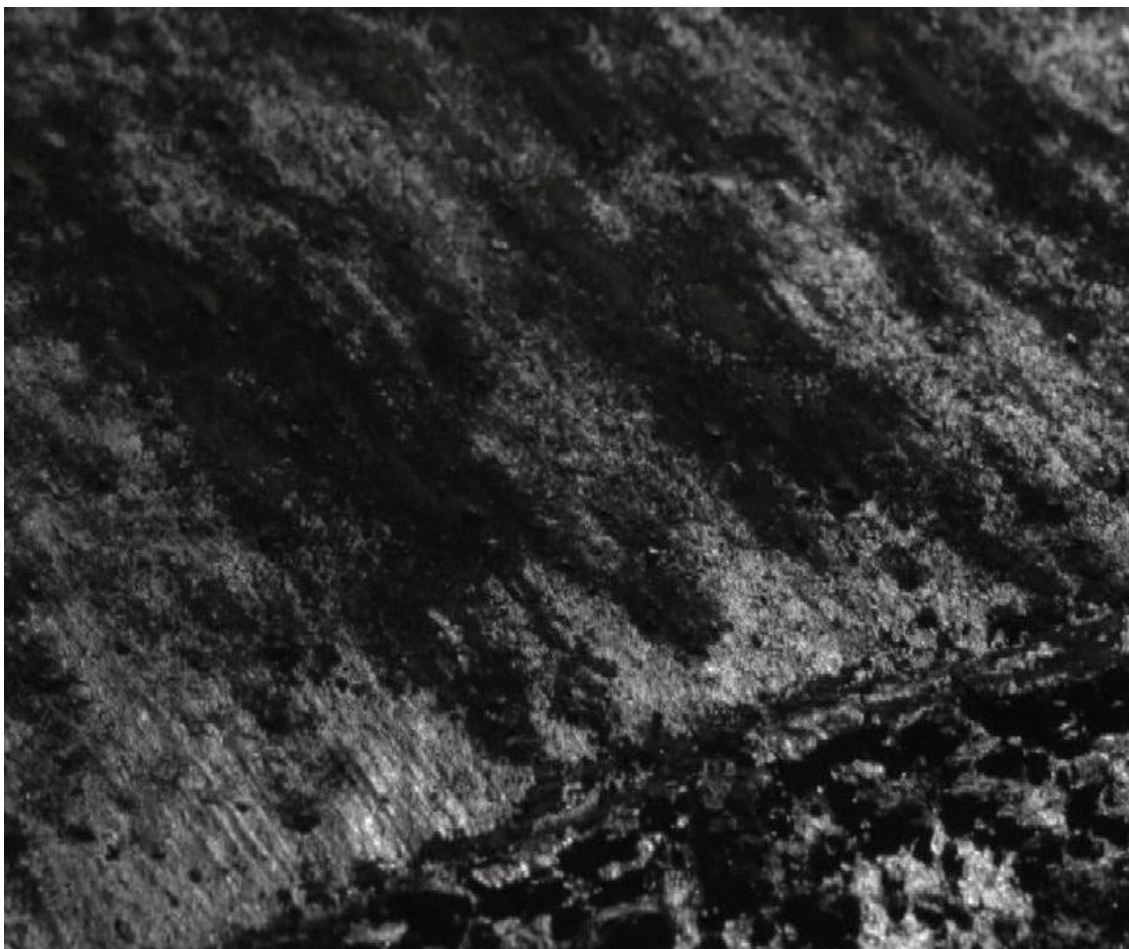


Imagem nº 24



Imagem nº 25

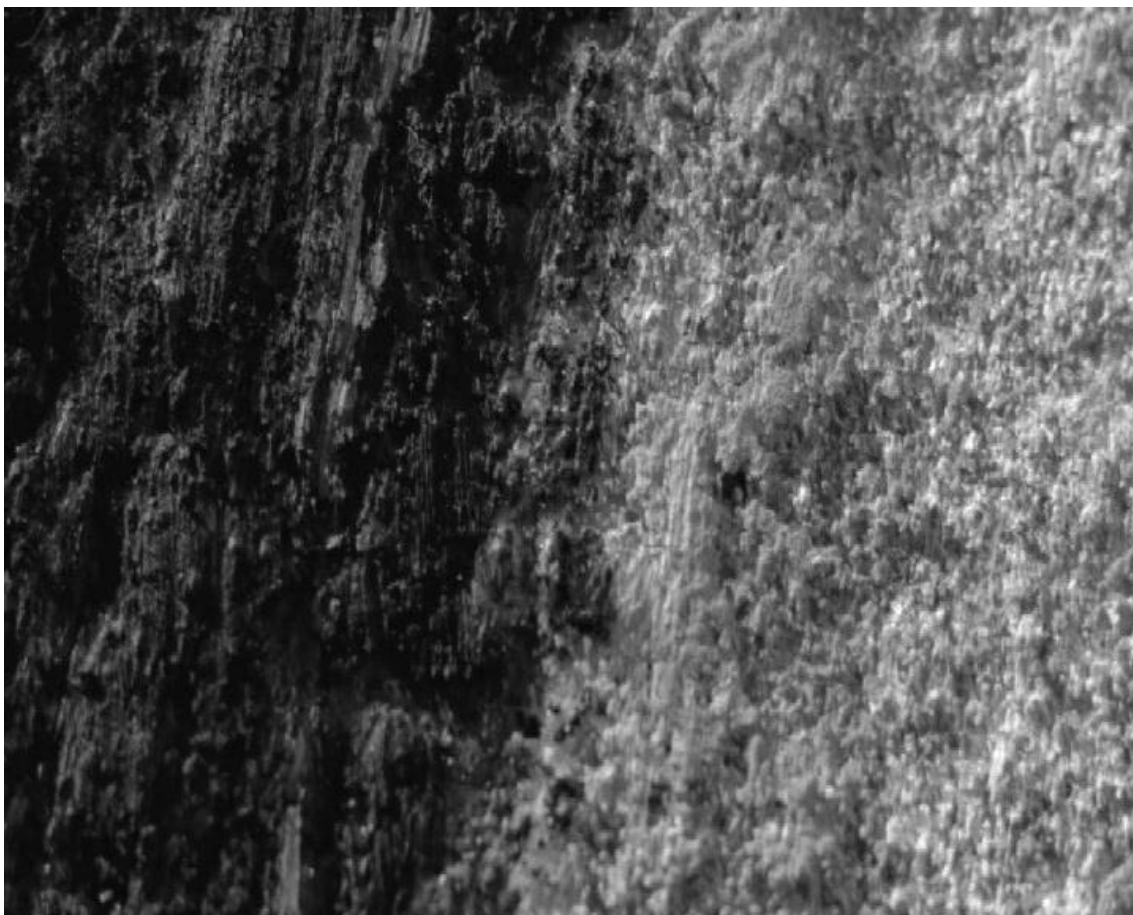


Imagem nº 26



Imagem nº 27



Imagem n° 28



Imagem nº 29

ÍNDICE DE IMAGENS

IMAGEM Nº 1 - QUADRO “SEM TÍTULO” DE MARK ROTHKO

ÓLEO SOBRE TELA

300 X 442,5 CM

ANO 1952 - 1953

COLEÇÃO GUGGENHEIM BILBAO MUSEOA

IMAGEM Nº 2 - QUADRO “CENA RURAL” DE MARK ROTHKO

ÓLEO SOBRE TELA

68,5 X 96,8 CM

ANO DE 1936

COLEÇÃO NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

IMAGEM Nº 3 - QUADRO “SEM TÍTULO” DE MARK ROTHKO

ÓLEO SOBRE TELA

76 X 91,3 CM

ANO 1941-1942

COLEÇÃO NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

IMAGEM Nº 4 - QUADRO “VERMELHO CLARO SOBRE NEGRO” DE MARK ROTHKO

ÓLEO SOBRE TELA

232,7 X 152,7 CM.

ANO 1957

COLEÇÃO TATE GALLERY

IMAGEM Nº 5 - QUADRO “NÚMERO 22” DE MARK ROTHKO

ÓLEO SOBRE TELA

297 X 272 CM.

ANO DE 1949

COLEÇÃO MUSEUM OF MODERN ART, NOVA IORQUE

IMAGEM Nº 6 - QUADRO “NÚMERO 18” DE MARK ROTHKO

ÓLEO SOBRE TELA

207 x 170,5 CM

ANO 1951

COLEÇÃO MUNSON-WILLIAM-PROCTOR INSTITUTE

MUSEUM OF ART, UTICA, NOVA IORQUE

IMAGEM Nº 7 - QUADRO “SEM TÍTULO” DE MARK ROTHKO

ÓLEO SOBRE TELA

194,3 x 171,5 CM.

ANO 1953

COLEÇÃO NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

IMAGEM Nº 8- QUADRO “SEM TÍTULO” DE MARK ROTHKO

ÓLEO SOBRE TELA

173 x 115,5 CM

ANO 1953

COLEÇÃO FILADÉLFIA MUSEUM OF ART

IMAGEM Nº 9 - QUADRO “NEGRO SOBRE NEGRO” DE MARK ROTHKO

ÓLEO, ACRÍLICO E TÉCNICA MISTA SOBRE TELA

263,5 x 191,5 CM

ANO 1964

COLEÇÃO NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

IMAGEM Nº10 - INSTALAÇÃO DE QUADROS DA CAPELA ROTHKO

ÓLEOS S/ TELAS, COM VÁRIAS DIMENSÕES

ANO 1965-66

HOUSTON, TEXAS

IMAGEM Nº11 - QUADRO “SEM TÍTULO” DE MARK ROTHKO

ACRÍLICO SOBRE TELA

172,7 x 152,4 cm

ANO 1969

COLEÇÃO JOHN AND MARY PAPPAJOHN, DES MOINES, IOWA

IMAGEM Nº12- QUADRO “SEM TÍTULO“ (PRETO SOBRE CINZENTO) DE ROTHKO

ACRÍLICO SOBRE TELA

203,8 x 75,6 cm

ANO 1969 - 1970

COLEÇÃO SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NOVA IORQUE

IMAGEM Nº13 - QUADRO “MEMÓRIA DA TERRA NEGRA III” DE ROMY CASTRO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ S/ PAPEL FEITO À MÃO

100x70 cm

ANO 2008

COLEÇÃO PARTICULAR

IMAGEM Nº14 - QUADRO “MEMÓRIA DA TERRA NEGRA III” DE ROMY CASTRO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ S/ PAPEL FEITO À MÃO

100x70 cm

ANO 2008

COLEÇÃO PARTICULAR

IMAGEM Nº15 - QUADRO “A TERRA COMO ACONTECIMENTO” DE ROMY CASTRO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ S/ PAPEL FEITO À MÃO

100x70 cm

ANO 2011

COLEÇÃO PARTICULAR

IMAGEM Nº16 - QUADRO “A TERRA COMO ACONTECIMENTO” DE ROMY CASTRO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ S/ PAPEL FEITO À MÃO

100x70 CM

ANO 2012

COLEÇÃO DA ARTISTA

IMAGEM Nº17 - QUADRO “A TERRA COMO ACONTECIMENTO” DE ROMY CASTRO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ S/ PAPEL FEITO À MÃO

100x70 CM

ANO 2012

COLEÇÃO DA ARTISTA

IMAGEM Nº18 - INSTALAÇÃO “A TERRA COMO ACONTECIMENTO” DE ROMY CASTRO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ NA SUA GÊNESE, ORIUNDAS DE
VÁRIAS ORIGENS

LUZES DE LEDE

PENSAMENTO DE DELEUZE E GUATTARI IMPRESSO NA PAREDE FRONTAL
DO MUSEU

PROJEÇÃO DO FILME “A TERRA COMO ACONTECIMENTO” DE ROMY
CASTRO, 2012

ANO 2013

REALIZAÇÃO NO MUSEU MUNICIPAL AMADEO DE SOUSA-CARDOSO,
AMARANTE

IMAGEM Nº19 - EXCERTO DAS MATÉRIAS NA INSTALAÇÃO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ DIFERENCIADAS

IMAGEM Nº20 - EXCERTO DAS MATÉRIAS NA INSTALAÇÃO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ DIFERENCIADAS

LUZES LEDE ILUMINANDO AS MATÉRIAS

IMAGEM Nº21 - EXCERTO DAS MATÉRIAS NA INSTALAÇÃO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ DIFERENCIADAS

LUZES LEDE ILUMINANDO AS MATÉRIAS

IMAGEM Nº22 - EXCERTO DAS MATÉRIAS NA INSTALAÇÃO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ DIFERENCIADAS

REFLEXÃO DE LUZES LEDE SOBRE AS MATÉRIAS

IMAGEM Nº23 - EXCERTO DA S MATÉRIAS NA INSTALAÇÃO

MATÉRIAS-SOMBRA E MATÉRIAS-LUZ DIFERENCIADAS

REFLEXÃO DE LUZES LEDE SOBRE AS MATÉRIAS

IMAGEM Nº 24, 25, 26 E 27 – VISÃO FÍLMICA EM SOBREVOO DE EXCERTOS DAS PINTURAS.

IMAGEM Nº28 - QUADRO “MEMÓRIA DA TERRA NEGRA IV” DE ROMY CASTRO

MATÉRIAS-SOMBRA S/ TELA

130x198 CM

ANO 2011

IMAGEM Nº29 - QUADRO “MEMÓRIA DA TERRA NEGRA IV” DE ROMY CASTRO

MATÉRIAS-SOMBRA S/ TELA

130x198 CM

ANO 2011

Este quadro tem uma sobreposição de uma imagem de Romy Castro

INDICE DE FIGURAS

FIGURA Nº 0: A CONSTRUÇÃO

FIGURA Nº 1, 2 E 3: ESQUEMA GRÁFICO SEQUENCIAL DAS CORES DE ROTHKO

FIGURA Nº 4, 5 E 6: CÍRCULO CROMÁTICO SEQUENCIAL DE ROTHKO

FIGURA Nº 7: HOMEM VITRUVIANO

FIGURA Nº 8 E 9: RETA DE NÚMERO INTEIRO E RETA DE NÚMERO INTEIRO COM
CANÔNE MODULAR ANTROPOMÉTRICO

FIGURA Nº 10: RETA DE NÚMERO INTEIRO INVERTIDA PARA A POSIÇÃO
VERTICAL, COM CANÔNE MODULAR ANTROPOMÉTRICO

\

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DE ROTHKO

Rothko, Mark. (1968). The Romantics Were Prompted, In Hershell B. C. (1968). *Theories of Modern Art*, Orlando: U. California Press pp. 548-549.

Rothko, Mark. (2004). *La realidad del artista*. Madrid: Editorial El Espíritu y la Letra, N°22.

Rothko, Mark. (2005). *Écrits sur l'art 1934-1969*. Paris: Éditions Flammarion.

2. SOBRE ROTHKO

Abstract expressionism 1970-1974 – Rothko. Retrieved November, 18th, 2009. Warholstars. Retrieved from:

http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/timeline/mark_rothko.html.

Alley, R. (1981). *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet: London.

Anfam, David. (1997). A Note on Rothko's 'The Syrian Bull', *The Burlington Magazine*, and Vol. 139, N° 1134 pp. 629-631. Retrieved from:
<http://www.jstor.org/stable/887467>.

Ashton, Dore. (1984). Rothko: works on paper. In Clearwater, B. *Mark Rothko: works on paper*. New York: Hudson Hills Press in association with the Mark Rothko Foundation and the American Federation of Arts.

Aston, D. (2000). Rothko, Obra en Papel. *Arte Y Parte - Revista de Información Artística de España y Portugal*. N° 29.

Baal-Teshuva, J. (2003a). *Mark Rothko 1903-1970 A Pintura como Drama*. Cologne: Taschen.

Baal-Teshuva, J. (2003b). *Rothko*. Cologne: Taschen, Alemanha.

Barnes, Susan J. (1989). *The Rothko Chapel: An Act of Faith*. Austin: Menil Foundation.

- Carasso, R. (n.d.). *Mark Rothko*. Retrieved from: <http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1997/Articles0997/MRothkoA.html>.
- Castro, P. A. (2013). *Mark Rothko & Romy Castro*. New York: The Philosophy Books Company.
- Castro, Romy (realização) (2003). *Os rostos da modernidade – Mark Rothko e Wagner* [vídeo].
- Castro, Romy (2004a). Mark Rothko - Silenciosamente o lugar da cor. *Revista Espaço & Design*, Nº 38 pp. 30-32.
- Castro, Romy (2004b). No espaço nomeado de Mark Rothko. *Revista Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, Nºs 35 e 36.
- Castro, Romy (2015). O Movimento na Arte Pictural de Rothko. Proceedings Life Stories International Congresso on Narrative Social Sciences. Lisbon 1-4 September 2015.
- Catellani, A. (2004) Variazioni Semiotiche Intorno Ad Untitled N. 24 Di Mark Rothko. *Ocula* Nº 5 (2004) pp. 1-70. Retrieved from: www.ocula.it.
- Clearwater, Bonnie (1984). Shared Myths: Reconsideration of Rothko's and Gottlieb's. Letter to the New York Times. *Archives of American Art Journal*, Vol. 24, Nº 1 (1984), pp. 23-25. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/1557346>.
- Clearwater, B. (2006). *The Rothko Book*. London: Tate Gallery.
- Cohen-Solal, A. (2013). *Mark Rothko*. Arles: Actes Sud.
- Compton, M., (1987). *Mark Rothko*. [Catálogo exposição]. Madrid: Fundación Juan March.
- Couto, Carlos M. (1980). O muro e a sombra: breve ‘economia geral’ das pinturas de Mark Rothko”. *Colóquio de Artes da Fundação Calouste Gulbenkian*, Nº 44, pp. 24-29.
- Danto, Arthur C. (1998). Rothko's Material Beauty. *The Nation*, Vol. 267, Nº 21 p. 31.
- Donfrancesco, R. (n.d.). Morton Feldman e Mark Rothko. *Visual Art Journal*. Retrieved from: <http://www.visualart-journal.net/pdf/donfrancesco>.

Edwards, R. & Pomery, R. (1971). Working with Rothko. *New American Review*. Vol. 12 pp 109-110. In Wick, O. & Petrajoos, T. (2004). *Mark Rothko, Paredes de Luz - Catalogo de la exposición*. Museo Guggenheim: Bilbao, 2004 p.24.

França, José-Augusto (1963). Mark Rothko e o espaço contínuo. *Comércio do Porto*, 26 de Nov.

Fernandes, R. M. C. (2004). *Mark Rothko: Os tempos da cor*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

Fuller, Peter (1987). Mark Rothko, 1903-1970 - London, Tate Gallery. *The Burlington Magazine*. Vol. 129, N° 1013 pp. 545-547. Retrieved from: <http://www.jstore.org>.

Fundación Juan March. (1987). *Mark Rothko Exhibition Catalogue*. Fundación Juan March: Madrid.

Gil, J. (2005). Rothko: Os 'anunciadores' e a imagem suicidária. In Gil, J. & Dang, R. (2005). *Sem Título, Escritos sobre arte e artistas*. 2ªEd. Lisboa: Relógio d'Água. 2005 pp. 125-136.

Golding, John (1999). Mark Rothko: The Works on Canvas: A Catalogue raisonné by David Anfam” [Book review]. *Burlington Magazine*, Vol. 141, N° 1155 pp. 365-366. Retrieved from: <http://www.jstore.com>.

Goldschmidt, V. (1947). *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*. Paris : Vrin, 1985.

Gompertz, S. (2008). *Malgré Rothko*. L'Archange Minotaure Editeur. Retrieved from: <http://archange-minotaure.over-blog.com/> 2008.

Guillebon, G. V. (n.d.). *Mark Rothko, The Artist of the Red Night 1903-1970*. Retrieved from: <http://pagesperso-orange.fr/vidal.genevieve/rothko/>.

Horsley, C. B. (1998). Silence is so accurate – Mark Rothko. *Art museums*. Retrieved from: <http://www.thecityreview.com/rothko.html>.

Ishaghpour, Y. (2003). *Rothko - Une absence d'image: Lumière de la couler*. Paris: Éditions Léo Scheer.

- Joswig, P. (2001). *Abstrakter Expressionismus: "Nature into Action"*. Retrieved from: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=967385695&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=967385695.pdf.
- Julián, I. (2000). Rothko, el color. *Descubrir el Arte*, Año II, Número 22
- Kobry, Y. (2001). Mark Rothko, Les Plongées Sensorielles. *Beaux Arts Magazine*. N° 202.
- Kosoi, N. (2005). Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings. *Art Journal*, Vol. 64, N° 2 pp. 20-31. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/20068380>.
- Kuspit, Donald (1998). Sacred Spaces: Laying Claim to Mark Rothko. Retrieved from: www.forward.com/issues/1998/98.05.01/arts.html/.
- Mark Rothko (2009). Retrieved November, 20th, 2009, National Gallery of Art. Retrieved from: www.nga.gov.
- Mark Rothko, *Al vertice dell'arte astratta*. (2009). Retrieved May, 30th, 2009. Verart. Retrieved from: <http://verarte.splinder.com/>.
- Ménil, D. (1971). The Rothko Chapel. *Art Journal*, Vol. 30. No. 3 (Spring), pp. 249-251. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/775487>.
- Motherwell, R. (2005). *Sur Mark Rothko*. Paris: L'Echoppe.
- National Gallery of Art. (n.d.). *Mark Rothko*. Retrieved from: www.nga.gov.
- Nodelman, Sheldon (1997). *'The Comission' The Rothko Chapel Paintings - Origins, Struture, Meaning*. Austin: University of Texas Press.
- Ottman, Klaus (2003). *Mark Rothko, The Essential*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Polcari, Stephen (1997). Mark Rothko. Houston. [Exhibition review]. *The Burlington Maganize*. Vol. 139, N° 1132 pp. 505-507. Retrieved from: <http://www.jstore.com>.
- Qureshi, R. (n.d.). Rothko and the Sublime. Retrieved from: (consultado em: <http://home.jps.net/~nada/rothko.htm>).
- Rodman, S. (1961). Interview with Mark Rothko. In Wick, O. & Petrajoos, T. (2004). *Mark Rothko, Paredes de Luz - Catalogo de la exposición*. Museo Guggenheim: Bilbao.

- Rodriguez, A. (2000). Mark Rothko, en la Fundación Juan Miró. *El Punto de las Artes*. Año XV, Nº 591. Rosenblum, R. (1999). Rothko's Surrealist Years 1981. In Rosenblum, R. (1999) *On Modern American Art: Selected Essays*. New York: Harry N. Abrams Publishers pp. 100-126.
- Rosenblum, R. (2000). Notas sobre Rothko y la Tradición. *Arte Y Parte - Revista de Información Artística de España y Portugal*. Nº 29.
- Sánchez, M. (2000). Espacio Rothko. *Guadalimar: Revista Bimestral de las Artes*. Nº 155 pp 17-20.
- Sandler, Irving. (1982). *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row.
- Scully, Sean (1999). *Mark Rothko – Corps de Lumière*. Paris, L'Échoppe. Rosenblum
- Sonesson, Göran (1994). Les rondeurs secrètes de la ligne droite. A propos de Sans Titre de Rothko. *Les Nouveaux Actes Sémiotiques*. 34-36 pp 41-76.
<http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/Rothko3.html>.
- Tate Gallery. (1987). *Catalogue of the exhibition Mark Rothko*. 2nd ed. Tate Gallery Publishing Limited: London. 1999, pp. 9-35.
- Teruel, C. A. (n.d.). La silenciosa habitación de Rothko. *Enfocarte.com*. Nº 25 – Plástica. Retrieved from: <http://www.enfocarte.com/5.25/rothko.html>.
- Thompson, D. (2008). *Rothko's Rooms, The Life and Works fo American Artist*. [Vídeo – DVD].
- Tyson, J. (2001). La Rothko Chapel, al descubierta. *El Periodico del Arte*, Nº 47.
- Upright, Diane (1985). Works on paper by Bonnie Clearwater & About Rothko by Dore Ashton. [Book review]. *The Burlington Magazine*, Vol. 127, Nº 985 pp. 240-241.
Retrieved from: <http://www.jstor.org>.
- Weiss, J. (1998). *Mark Rothko - Catalogue of the exhibition at the National Gallery of Art*, Washington. New Haven: Yale University Press.
- Wick, O. (2001). *Mark Rothko, A consummated experience between picture and onlooker - Catalogue of the exhibition*. 2nd ed. Fondation Beyeler: Riehen (2004).

Wick, O. & Petrajoos, T. (2004). *Mark Rothko, Paredes de Luz - Catalogo de la exposición*. Museo Guggenheim: Bilbao.

Wick, O. (2007). *Mark Rothko - Catalogo della mostra*. Palazzo delle Esposizioni: Roma.

3. SOBRE ROMY CASTRO

Bragança de Miranda, J. A. (2008a). Romy Castro ou O Pensamento da Terra. In Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (2008). *Romy Castro Memória da Terra Negra III* - Catálogo da Exposição de Pintura. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.

Bragança de Miranda, J. A. (2009a). Pensar a Terra, in *Conferência sobre Romy Castro Memória da Terra Negra III*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 7 de Fevereiro, 2009.

Bragança de Miranda, J. A. (2009b). Romy Castro ou O Pensamento da Terra. In Espaço & Design, Nº 63, Ano x, Agosto/Setembro, 2009.

Bragança de Miranda, J. A. (2011). A Terra como Acontecimento, in 2ª Conferência do Ciclo Internacional de Conferências «Espaço e Acontecimento», ECANI e FAUGA, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 13 de Abril, 2011.

Bragança de Miranda, J. A. (2012a). Romy Castro: pintado con polvo de estrellas. In *art.es international~contemporary~art*, Nº 48-49, Febrero, 2012, pp. 66-71.

Bragança de Miranda, J. A. (2012b). Romy Castro ou O Pensamento da Terra I, In *A Terra como Acontecimento* – Catálogo da Exposição de Pintura e Vídeo. Guimarães: Instituto de Design de Guimarães.

Bragança de Miranda, J. A. (2012d). A Terra como Acontecimento [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como* Bragança de Miranda, J.A. (2012c). Romy Castro ou O Pensamento da Terra II, In *A Terra como Acontecimento* – Catálogo da Exposição de Pintura e Vídeo. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

Acontecimento]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

Castro, P. A. (2013). Mark Rothko & Romy Castro. New York: The Philosophy Books Company.

Pinto, José Gomes. (2012). A Terra como Acontecimento [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

Sánchez, Domingo Hernández. (2012). Arte, tierra, acontecimento [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

4. GERAL

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Payot & Rivages.

Agamben, G. (2008a). *Signatura rerum, Sur la méthode*. Paris : J.Vrin.

Agamben, G. (2008b). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris :Éditions Payot & Rivages.

Alley, R. (1981). *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet: London.

Arnheim, Rudolf. The Psychologist Who Came to Dinner. *College Art Journal*, Vol. 13, Nº 2 (Winter, 1954), pp. 107-112. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/773515>.

Anfam, David (1997). A Note on Rothko's 'The Syrian Bull', *The Burlington Magazine*, and Vol. 139, N º 1134 pp. 629-631. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/887467>.

Anfam, D. (2001). On the Sublime. Berlin. *The Burlington Magazine*, Vol. 143, Nº 1183 pp. 650-651.

Antonioli, M. (2003). Géophilosophie de Deleuze et Guattari. Paris: L'Harmattan.

Ashton, Dore. (1984). Rothko: works on paper. In Clearwater, B. *Mark Rothko: works on paper*. New York: Hudson Hills Press in association with the Mark Rothko Foundation and the American Federation of Arts.

Aston, D. (2000). Rothko, Obra en Papel. *Arte Y Parte - Revista de Información Artística de España y Portugal*. Nº 29.

Audi, Paul. (n.d.). *Au Nom de la Création*. New York: New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture.

Aumont, J. (2004). Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Baal-Teshuva, J. (2003a). *Mark Rothko 1903-1970 A Pintura como Drama*. Cologne: Taschen.

Baal-Teshuva, J. (2003b). *Rothko*. Cologne: Taschen, Alemania.

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France. 1972

Badiou, A. (2004). El Cine como Experimentación Filosófica. In: Yocl, Gerardo (Dir.) (2004). *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía* Buenos Aires: Manancial.

Banville, J. (2006). Temple of Mysteries. *Tate ETC*. Issue 7. Retrieved from: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue7/rothko.htm>.

Barbaras, R. (2001). *Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses Éditions.

Barnes, Susan J. (1989). *The Rothko Chapel: An Act of Faith*. Austin: Menil Foundation.

Belting, H., (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Éditions Jacqueline Chambon.

Belting, H., Buddensieg, A. Augita, L. & Belluzo, A. (2009a). *The Global Art World*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

Belting, Hans. (2009b). Mapping global art. *GAM: Critical Perspectives on Current Issues*, September, 2009. Retrieved from: <http://gam2.zkm.de/blog/2009/08/26/hans-belting-mapping-global-art-introductory-remarks/>.

Bragança de Miranda, J. A. (2005). Geografias – imaginário e controlo da Terra.” In Bragança de Miranda, J. A. & Prado Coelho, E. (Coord.). (2005). *Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, nºs 34 e 35 pp 11-42.

Bragança de Miranda, J. A. (2008a). Romy Castro ou O Pensamento da Terra. In Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso (2008). *Romy Castro Memória da Terra Negra III* - Catálogo da Exposição de Pintura. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.

Bragança de Miranda, J. A. (2008b). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega.

Bragança de Miranda, J. A. (2009a). Pensar a Terra, in *Conferência sobre Romy Castro Memória da Terra Negra III*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 7 de Fevereiro, 2009.

Bragança de Miranda, J. A. (2009b). Romy Castro ou O Pensamento da Terra. In Espaço & Design, Nº 63, Ano x, Agosto/Setembro, 2009.

Bragança de Miranda, J. A. (2011). A Terra como Acontecimento, in 2ª Conferência do Ciclo Internacional de Conferências «Espaço e Acontecimento», ECANI e FAUGA, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 13 de Abril, 2011.

Bragança de Miranda, J. A. (2012a). Romy Castro: pintado con polvo de estrellas. In *art.es international~contemporary~art*, Nº 48-49, Febrero, 2012, pp. 66-71.

Bragança de Miranda, J. A. (2012b). Romy Castro ou O Pensamento da Terra I, In *A Terra como Acontecimento* – Catálogo da Exposição de Pintura e Vídeo. Guimarães: Instituto de Design de Guimarães.

Bragança de Miranda, J. A. (2012c). Romy Castro ou O Pensamento da Terra II, In *A Terra como Acontecimento* – Catálogo da Exposição de Pintura e Vídeo. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

Bragança de Miranda, J. A. (2012d). A Terra como Acontecimento [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

Bragança de Miranda, J. A. & Prado Coelho, E. (Coord.). (2005). *Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, n.ºs 34 e 35.

Brusatin, M. (1983). *Storia dei Coori*. Turin. Giulio Einaudi Editore.

Carasso, R. (n.d.). *Mark Rothko*. Retrieved from:

<http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1997/Articles0997/MRothkoA.html>.

Carmean, E. A. Jr.(1981). The Sandwiches of the Artist. *Art World Follies*, Vol. 16, (Spring, 1981), pp. 87-101. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/778376>.

Castro, P. A. (2013). *Mark Rothko & Romy Castro*. New York: The Philosophy Books Company.

Castro, Romy (realização) (2003). *Os rostos da modernidade – Mark Rothko e Wagner* [vídeo]. Lisboa: ULFL.

Castro, Romy. (2004). Mark Rothko - Silenciosamente o lugar da cor. *Revista Espaço & Design*, N.º 38. pp. 30-32.

Castro, Romy. (2005). No espaço nomeado de Mark Rothko. In Bragança de Miranda, J.A. & Prado Coelho, E. (Coord.). (2005). *Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, n.ºs 34 e 35 – Espaços pp. 195 a 207.

Castro, Romy. (2011a). Cadeira Sombra de Lisboa. *Dimensão Love Lisboa*, Outubro, 2011.

Castro, Romy. (2011b). Memória Descritiva do Pensamento *Revista art.es, international contemporary Art*. N.º 42-43, Fevereiro, Feria de Arte de Madrid, ARCO 2011.

Castro, Romy. (2012a). A Terra como Acontecimento». In *art.es international~contemporary~art*. N.º 51, 2012, p. 8.

Castro, Romy. (Realizador) & Menezes, P. (Editor). (2012b). *A Terra como Acontecimento*. [Filme]. Guimarães: Instituto de Design de Guimarães.

Castro, Romy. (2012c). A Terra como Acontecimento [Conferência de apresentação da obra]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

Castro, Romy. (2012d). Abstrair a forma da origem, sobre a 1ª Conferência Ibérica de Ourivesaria, realizada em Viana do Castelo, Junho de 2012.

Castro, Romy. (2013). Pensar a Terra. Conferência no âmbito da Instalação *A Terra como Acontecimento*. Amarante: Museu Amadeo de Souza-Cardoso.

Castro, Romy (2015). O Movimento na Arte Pictural de Rothko. Proceedings Life Stories International Congresso on Narrative Social Sciences. Lisbon 1-4 September 2015.

Castro, Romy (2015). *A Escrita do Eu: A Literatura como Laboratório de Vida*. CECL/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

Catellani, A. (2004) Variazioni Semiotiche Intorno Ad Untitled N. 24 Di Mark Rothko. *Ocula* Nº 5 (2004) pp. 1-70. Retrieved from: www.ocula.it.

Chave, C. Anna. (1989). *Subjects in Abstraction*. New Haven: Yale University Thomson-Shore, inc.

Clearwater, B. (1984). Shared Myths: Reconsideration of Rothko's and Gottlieb's. Letter to the New York Times. *Archives of American Art Journal*, Vol. 24, Nº 1 (1984), pp. 23-25. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/1557346>.

Clearwater, B. (2006). *The Rothko Book*. London: Tate Gallery.

CLÉMENT, É., et alii, (1997), *Dicionário Prático de Filosofia de A a Z*. Lisboa: Terramar, (1999).

Coldman, A. (2009). Soulful Modernism. Business Source Complete. Retrieved from: www.ebscohost.com.

Cohen-Solal, A. (2013). Mark Rothko. Arles: Actes Sud.

Compton, M., (1987). *Mark Rothko*. [Catálogo exposição]. Madrid: Fundación Juan March.

Cooke, R. (2008). The art cheats who betrayed my father. *The Observer*, 14 de Setembro Retrieved from: www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/14/art1.

Costa, C. (2000). *Blue & Brown – Notebooks. Estética e filosofias comparadas*, Lisboa: Fenda Edições.

- Couto, Carlos M. (1980). O muro e a sombra: breve 'economia geral' das pinturas de Mark Rothko". *Colóquio de Artes da Fundação Calouste Gulbenkian*, Nº 44, pp. 24-29.
- Danto, Arthur C. (1998). Rothko's Material Beauty. *The Nation*, Vol. 267, Nº 21 p. 31.
- Deleuze, G. (1983). Cinema 1, L'Image – Movement. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). Cinema 2, L'Image – Temps. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1995). *O Abecedário. Diálogos com Claire Parnet*. Figueira da Foz: Companhia da Palavra. 2012.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1977). *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *O que é a Filosofia?*. Lisboa: Ed. Presença, 1992.
- Deguy, M. (Coord). (1988). *Du Sublime*. Paris : Éditions Belin.
- Dervaux, Isabelle. (1991). The Ten: An Avant-Garde Group in the 1930s. *Archives of American Art Journal*, Vol. 31, Nº 2, pp. 14-20. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/1557715>.
- Didi-Huberman, G. (1985). *La Peinture Incarnée*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'Image*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1998). *Phasmes. Essais sur l'Apparition*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Donfrancesco, R. (n.d.). Morton Feldman e Mark Rothko. *Visual Art Journal*. Retrieved from: <http://www.visualart-journal.net/pdf/donfrancesco>.
- Dumont, J. P. (1962). *A Filosofia Antiga*. Lisboa: Edições 70.
- Edwards, R. & Pomery, R. (1971). Working with Rothko. *New American Review*. Vol. 12 pp 109-110. In Wick, O. & Petrajoos, T. (2004). *Mark Rothko, Paredes de Luz - Catalogo de la exposición*. Museo Guggenheim: Bilbao, 2004 p.24.

Fernandes, R. M. C. (2004). *Mark Rothko: Os tempos da cor*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

França, José-Augusto (1963). Mark Rothko e o espaço contínuo. *Comércio do Porto*, 26 de Nov.

Fuggle, S. (2009). Excavating Government: Giorgio Agamben's archaeological Dig. *Foucault Studies*, Nº 7, pp.81-98.

Fuller, Peter (1987). Mark Rothko, 1903-1970 - London, Tate Gallery. *The Burlington Magazine*. Vol. 129, Nº 1013 pp. 545-547. Retrieved from: <http://www.jstore.org>.

Fundación Juan March. (1987). *Mark Rothko Exhibition Catalogue*. Fundación Juan March: Madrid.

Ghyka, M. C. (1931). *Le nombre d'Or Rites et Rytmes Pythagoriciens dans le D'veloppement de la Civilisation*. Paris : Éditions Gallimard, 1959.

Gil, F. (2000). Representar. In Gil, F. (Coord), *Enciclopédia Einaudi*. Volume 41 – *Conhecimento*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Gil, J. (2005). Rothko: Os 'anunciadores' e a imagem suicidária. In Gil, J. & Dang, R. (2005). *Sem Título, Escritos sobre arte e artistas*. 2ªEd. Lisboa: Relógio d'Água. 2005 pp. 125-136.

Golding, John (1999). Mark Rothko: The Works on Canvas: A Catalogue raisonné by David Anfam” [Book review]. *Burlington Magazine*, Vol. 141, Nº 1155 pp. 365-366. Retrieved from: <http://www.jstore.com>.

Goldschmidt, V.(1947). *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*. Paris : Vrin, 1985.

Gompertz, S.(2008). *Malgré Rothko*. Padoue: L'Archange Minotaure Editeur. Retrieved from: <http://archange-minotaure.over-blog.com/> 2008.

Guillebon, G. V.(n.d.). *Mark Rothko, The Artist of the Red Night 1903-1970*. Retrieved from: <http://pagesperso-orange.fr/vidal.genevieve/rothko/>.

Haar, M. (1985). *Le Chante de la Terre, Heidegger et les Assises de l'Histoire de l'Être*. Paris: Éditions de l'Herne.

- Haber, J. (1998). The Clouded Glass. *Haberarts*. Retrieved from: www.haberarts.com.
- Hegel, G.W.F. (1843) *Cours d'esthétique*. Paris : Aubier, 1995.
- Heidegger, M. (1958). *Essais et Conférences*. Paris: Editions Gallimard.
- Heidegger, M. (2001). *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Heidegger, M. (1977). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- Henkman, W. & Lotter, K. (1998). *Diccionario de Estética*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Hobbs, Robert C. (1985). Early Abstract Expressionism and Surrealism. *Art Journal*. Vol 45, Nº 4 pp. 299-302. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/776801>.
- Horsley, C. B. (1998). Silence is so accurate – Mark Rothko. *Art museums*. Retrieved from: <http://www.thecityreview.com/rothko.html>.
- Husserl, E. (1990). *A Ideia de Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 46.
- Ishaghpour, Y. (2003). *Rothko - Une absence d'image: Lumière de la couler*. Paris: Éditions Léo Scheer.
- Jasper, D. (2004). *The Sacred Desert*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Jiménez, José (2005). Pensar o Espaço. In Bragança de Miranda, J.A. & Prado Coelho, E. (Coord.). (2005). *Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, nºs 34 e 35, p. 45-54.
- Jones, J. (n.d.). Feeding Fury. The Guardian. Retrieved from: www.guardian.co.uk.
- Joswig, P. (2001). *Abstrakter Expressionismus: Nature into Action*. Retrieved from: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=967385695&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=967385695.pdf.
- Julián, I. (2000). Rothko, el color. *Descubrir el Arte*, Año II, Número 22
- Kalina, R. (2007). Ab-Ex Confidential: The way they were. *Art in America*, November 2007. Retrieved from: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_10_95/ai_n25439328/.

- Kepinska, A. & Lee, P. (1986). Chaos as a Value in the Mythological Background of Action Painting. *Artibus et Historiae*, Vol. 7, N° 14 pp. 107-123. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/1483227>.
- Kobry, Y. (2001). Mark Rothko, Les Plongées Sensorielles. *Beaux Arts Magazine*. N° 202.
- Kosoi, N. (2005). Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings. *Art Journal*, Vol. 64, N° 2 pp. 20-31. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/20068380>.
- Kuspit, Donald (1998). Sacred Spaces: Laying Claim to Mark Rothko. Retrieved from: www.forward.com/issues/1998/98.05.01/arts.html/.
- Lacayo, R. (2009). Art of Darkness. *Business Source Complete*. Retrieved from: www.ebscohost.com.
- Liechtenstein, J. (1989) *La Couleur Eloquente*. Paris :Flammarion.
- Llorca, P. (2001). Lo Sublime, según el Guggenheim. *El Periodico del Arte*, N° 47.
- Lyotard, J.-F. (1954) *A Fenomenologia*. Lisboa : Edições 70.
- Merquior, J.G. (1985). *A Estética de Lévi-Strauss*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Éditions Verdier.
- Meschonnic, H. (1985). *Les états de la poétique ?*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mora, J. F. (1977). *Dicionário de Filosofia, Diccionario de Filosofia Abreviado*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.
- Motherwell, R. (2005). *Sur Mark Rothko*. Paris: L'Echoppe.
- Ménil, D. (1971). The Rothko Chapel. *Art Journal*, Vol. 30. No. 3 (Spring), pp. 249-251. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/775487>.
- Merleau-Ponty (1992). *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Vega Edições, 1997.
- Meschonnic, H. (1985). *Les états de la poétique*. Paris: Presses Universitaires de France.

- National Gallery of Art. (n.d.). *Mark Rothko*. Retrieved from: www.nga.gov.
- Nodelman, Sheldon (1997). *'The Comission' The Rothko Chapel Paintings - Origins, Struture, Meaning*. Austin: University of Texas Press.
- Nodelman, Sheldon. (2005). *Art in America: Reading*. New York: Brant Publications. Retrieved from: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_9_93/ai_415734353.
- Phillips, P. C. (2005). In this Issue: Questions of Seeing. *Art Journal*. Vol. 64, Nº 2 p.3. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/20068378>.
- Ottman, Klaus (2003). *Mark Rothko, The Essential*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Parry, J. D. (2011). *Art and Phenomenology*. New York: Rutledge.
- Pascal, B. Pensamentos (1857-1662). Guimarães: Opúsculos. 1960.
- Pinto, José Gomes. (2012). A Terra como Acontecimento [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.
- Polcari, S. (1990). Martha Graham and Abstract Expressionism. *Studies in American Art*. Vol. 4, Nº1 (Winter) pp. 3-27. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/3108994>.
- Polcari, Stephen (1997). Mark Rothko. Houston. [Exhibition review]. *The Burlington Maganize*. Vol. 139, Nº 1132 pp. 505-507. Retrieved from: <http://www.jstore.com>.
- Qureshi, R. (n.d.). Rothko and the Sublime. Retrieved from: (consultado em: <http://home.jps.net/~nada/rothko.htm>).
- Rajchman, J. (2002). *Construções*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Raleigh, Henry P. (1962). Image and Imagery in Painting. *Art Journal*. Vol. 21, No. 3 (Spring), pp. 156-164. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/774413>.
- Robson, Deirdre (1985). The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag Between Critical and Commercial Acceptance. *Archives of American Art Journal*, Vol. 25, Nº 3 pp. 18-23. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/1557387>.
- Rodman, S. (1961). Interview with Mark Rothko. In Wick, O. & Petrajoos, T. (2004). *Mark Rothko, Paredes de Luz - Catalogo de la exposición*. Museo Guggenheim: Bilbao.

Rodriguez, A. (2000). Mark Rothko, en la Fundación Juan Miró. *El Punto de las Artes*. Año XV, Nº 591.

Rosenblum, R. (1999). Rothko's Surrealist Years 1981. In Rosenblum, R. (1999) *On Modern American Art: Selected Essays*. New York: Harry N. Abrams Publishers pp. 100-126.

Rosenblum, R. (2000). Notas sobre Rothko y la Tradición. *Arte Y Parte - Revista de Información Artística de España y Portugal*. Nº 29.

Rothko, Mark (1968). The Romantics Were Prompted, In Hershell B. C. (1968). *Theories of Modern Art*, Orlando: U. California Press pp. 548-549.

Rothko, Mark (2004). *La realidad del artista*. Madrid: Editorial El Espíritu y la Letra, Nº22.

Rothko, Mark (2005). *Écrits sur l'art 1934-1969*. Paris : Éditions Flammarion.

Samaniego de Ruiz, A. (n.d.). Celan Y Rothko: *Diálogos en el Umbral*. Retrieved from: https://www.academia.edu/4806209/CELAN_Y_ROTHKO.

Sánchez, Domingo Hernández. (2012). Arte, tierra, acontecimento [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

Sánchez, M. (2000). Espacio Rothko. *Guadalimar: Revista Bimestral de las Artes*. Nº 155 pp 17-20.

Sandler, Irving. (1982). *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row.

Sartre, J.-P. (1940). *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1986.

Scully, Sean (1999). *Mark Rothko – Corps de Lumière*. Paris, L'Échoppe.

Selz, P. (1961). *Mark Rothko*. New York: Museum of Modern Art.

Serres, M. (1993). *Les Origines de la Géométrie*. Paris: Flammarion.

Shibayama, N., Lomax, S. Q., Sutherland, K. & de la Rie, E. R.. (1999). Atmospheric Pressure Chemical Ionization Liquid Chromatography Mass Spectrometry and Its

Application to Conservation: Analysis of Triacylglycerols. *Studies in Conservation*. Vol. 44, N° 4 pp. 253-268. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/1506655>.

Sonesson, Göran. (1989). Le mythe de la triple articulation – Modèles linguistiques, perceptifs et cognitifs dans la sémiotique des images. In Balat, Michel, Deledalle-Rhodes, Janice & Deledalle, Gérard (Eds.). *Signs of Humanity - L'Homme et ses signes*. Proceedings of the 4th Congress of the International Association for Semiotic Studies, Barcelona, Mars-April 1989. Berlin: Mouton de Gruyter. Volume I, pp 149-156.

Sonesson, Göran (1994). Les rondeurs secrètes de la ligne droite - A propos de Sans Titre de Rothko. *Les Nouveaux Actes Sémiotiques*. N° 34-36 pp 41-76.
<http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/Rothko3.html>.

Spike, John T. (1979). New York. *The Burlington Magazine*. Vol. 121. No. 910, pp. 63-62. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/879496>.

Sukumaran, S. K. (n.d.). *Modernism*. Retrieved from:
<http://www.diplomatist.com/dipo3rd07/modernism.pdf>.

Tate Gallery. (1987). *Catalogue of the exhibition Mark Rothko*. 2nd ed. Tate Gallery Publishing Limited: London. 1999, pp. 9-35.

Teruel, C. A. (n.d.). La silenciosa habitación de Rothko. *Enfocarte.com*. N° 25 – Plástica. Retrieved from: <http://www.enfocarte.com/5.25/rothko.html>.

Thompson, D. (2008). *Rothko's Rooms, The Life and Works fo American Artist*. [Vídeo – DVD].

Tyson, J. (2001). La Rothko Chapel, al descubierta. *El Periodico del Arte*, N° 47.

Upright, Diane (1985). Works on paper by Bonnie Clearwater & About Rothko by Dore Ashton. [Book review]. *The Burlington Magazine*, Vol. 127, N° 985 pp. 240-241. Retrieved from: <http://www.jstor.org>.

Virilio, P. (2000). A Velocidade de Libertação. *A VELOCIDADE DE LIBERTAÇÃO*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Yablonsky, Linda. (1998). The agony and the ecstasy. *Reviews*. Issue nº158 October 1-8.

- Yocí, Gerardo (Dir.) (2004). *Pensar el cine 1: imagem, ética y filosofía* Buenos Aires: Manancial.
- Weber, M. (1916). Ensayos sobre Arte. In: Fundación Juan March. (1987). *Mark Rothko Exhibition Catalogue* . Fundación Juan March: Madrid.
- Weiss, J. (1998). *Mark Rothko - Catalogue of the exhibition at the National Gallery of Art*, Washington. New Haven: Yale University Press.
- Wick, O. (2001). *Mark Rothko, A consummated experience between picture and onlooker - Catalogue of the exhibition*. 2nd ed. Fondation Beyeler: Riehen (2004).
- Wick, O. & Petrajoos, T. (2004). *Mark Rothko, Paredes de Luz - Catalogo de la exposición*. Museo Guggenheim: Bilbao.
- Wick, O. (2007). *Mark Rothko - Catalogo della mostra*. Palazzo delle Esposizioni: Roma.
- Wittgenstein, L. (1977). *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70.

ANEXOS

ÍNDICE DE ANEXOS

I Anexo: Catálogo da exposição “A Terra como Acontecimento”

Ia) Bragança de Miranda, J.A. 2012. *O pensamento da Terra*, parte I e II, texto integral. [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

II Anexo: Vídeo “A Terra como Acontecimento”

III Anexo: Sánchez, Domingo Hernández. (2012). Arte, tierra, acontecimento [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

IV Anexo: Pinto, José Gomes. (2012). A Terra como Acontecimento [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

V Anexo: Castro, P. A. (2013). Mark Rothko & Romy Castro. New York: The Philosophy Books Company.

ANEXO 1

Livro da exposição



In Catálogo - Bragança de Miranda, J.A. 2012. *O pensamento da Terra*, parte I e II, texto integral. [Conferência na inauguração da exposição de Pintura e Vídeo de Romy Castro, *A Terra como Acontecimento*]. Guimarães: Laboratório da Paisagem e Instituto de Design de Guimarães.

ANEXO II

Filme

Encomenda: Instituto de Design/Agenda Design, no âmbito de Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012

Visionamento: Laboratório da Paisagem, em Guimarães, na exposição de Pintura de Romy Castro «A Terra como Acontecimento», no âmbito de Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012, de 15 de Setembro a 17 de Novembro de 2012

Título: “A Terra como Acontecimento”

Realização: Romy Castro

Diretor de Fotografia: João Pedro Plácido

Assistente de imagem: Iana Ferreira

Chefe Eletricista: José Manuel Rodrigues

Maquinaria: Sérgio Horta

Editor: Paulo Menezes

Textos: Romy Castro – José Bragança de Miranda

Som: Retirado de sons da “Terra”

Seleção e adaptação do som: Romy Castro – Paulo Menezes

Duração: 46 minutos

Copyright © Romy Castro 2012

ANEXO III

Arte, tierra, acontecimiento

Domingo Hernández Sánchez

Aunque resulte imposible *dejar de lado* a la tierra —ya la mera expresión resulta ridícula—, por un momento, sólo por un momento, comencemos por el final, por el acontecimiento. No pretende ser una estrategia retórica ni un gesto efectista para eludir la dificultad de todo inicio. De hecho, filosóficamente sería más sensato comenzar por ella, por la tierra, y pensarla con ayuda de Heidegger, por ejemplo. Y es que si, en sentido heideggeriano, «poner de manifiesto y retirarse: esas son las trazas de la tierra»⁵⁴², quizá pudiera afirmarse —como intentaré mostrar a lo largo de esta presentación— que algo muy similar es el objetivo de *La tierra como acontecimiento*. Pero mi recorrido, sin huir de Heidegger —y creo que en este caso sería difícil hacerlo—, prefiere iniciarse en el acontecimiento, el acontecimiento en el que Romy Castro percibe a la tierra. Todo acontecimiento, de hecho, es un inicio, por lo que no debería resultarnos tan complicado aceptarlo como punto de partida y, aun así, nos incomoda. Parece como si, al hacerlo, despreciásemos el contenido de ese acontecimiento, nada más y nada menos que la tierra. No se trata de eso, claro está.

En el texto de José A. Bragança que abre el catálogo de la muestra de Romy Castro, recuerda éste la idea de Rilke según la cual, en el poema, «la tierra tiene que volverse invisible». Quisiera completar, o, mejor, *complejizar* esta idea añadiéndole otra cita del propio Rilke, aquella de las *Cartas sobre Cézanne* en la que insistía en que «necesitan sentirse las raíces, la tierra misma. Se necesita poder poner la mano a cada momento sobre la tierra, como el primer hombre»⁵⁴³. Volveremos a esta idea, a la mano —poner de manifiesto...— y lo invisible —...y retirarse—, también al primer hombre, o a su memoria. Por ahora, simplemente, digamos que esta mano sobre la tierra es la que quisiera interrogar acudiendo al acontecimiento, una interrogación que, ahora, al comienzo, se concreta en una única y abrupta pregunta:

⁵⁴² Fynsk, Christopher, «El uso de la tierra» (trad. A. Casado), en Duque, F.; Vitiello, V.; Leyte, A.; Wyss, B.; Fynsk, Ch., *Heidegger y el arte de verdad*. Pamplona, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza / Universidad Pública de Navarra, 2005, p. 249.

⁵⁴³ Rilke, Rainer M., *Cartas sobre Cézanne*. Trad. N. Ancochea. Barcelona, Paidós, 1985, p. 55.

exactamente, ¿de qué acontecimiento estamos hablando cuando hablamos de la tierra *como acontecimiento*?

En efecto, al inicio, mi pregunta quiere ser ésa: ¿de qué acontecimiento habla Romy Castro? ¿De convertir a la tierra en acontecimiento mediante el arte, mediante la representación? ¿O de intervenir, molestar, *detonar* el acontecimiento en el que se han convertido las imágenes de la tierra? ¿Convierte la tierra en acontecimiento al representarla, o más bien interroga el acontecimiento en el que ya se han convertido sus representaciones? En el primer sentido, *acontecimiento* suscita impresiones positivas, en el segundo, sin embargo, peyorativas. Es tal ambigüedad de la expresión *la tierra como acontecimiento*, entonces, la que quisiera utilizar como punto de partida.

Dejemos de lado por un momento el ámbito filosófico, heideggeriano, en el que nos hemos introducido casi sin querer y acudamos al ámbito del arte y su teoría. ¿No resulta extraño que últimamente se haya recuperado la vieja idea del arte como generador de acontecimientos? De inmediato haré explícitos los ejemplos en que pienso, pero, de antemano, la pregunta es obvia: ¿por qué ha de ser el arte el que deba crear acontecimientos? ¿O es que ya no confiamos en acontecimientos de “realidad” y sólo soportamos aquellos que vienen sostenidos por la ficción? ¿Son la ficción y sus imágenes las que, hoy, ahora, realmente crean y generan los acontecimientos? Porque parece que así fuera. Pensemos en Nicolas Bourriaud y el concepto de postproducción. No es necesario acudir a su teoría de modo general, tampoco a los artistas en los que está pensando al presentarla. Únicamente atendamos a esa idea: para Bourriaud «la obra de arte contemporánea no se ubicaría como la conclusión del “proceso creativo” (un “producto finito” para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades»⁵⁴⁴, actividades, o, mejor, acontecimientos.

A pesar de la supuesta novedad en la tesis del *actualísimo* Bourriaud, la idea es muy habitual, abrumadoramente presente en todo tipo de discursos sobre copias y falsificaciones⁵⁴⁵. Recuérdese el que quizá sea el más famoso discurso de la falsificación, aquel pequeño “poema en prosa” de Baudelaire, «La moneda falsa»: tras entregarle la moneda falsa al mendigo, hecho éticamente inclasificable, «una conducta tal, por parte de mi amigo, no era excusable sino por el derecho de producir un acontecimiento en la vida de aquel pobre diablo, quizá, incluso, de conocer las distintas consecuencias, funestas o de otro tipo, que pudiera engendrar una moneda

⁵⁴⁴ Bourriaud, Nicolas, *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Trad. S. Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004, p. 16.

⁵⁴⁵ He tratado más detenidamente este tema en Hernández Sánchez, Domingo, «Estética do guardarcomo», *Caleidoscópio. Revista de Comunicação e Cultura*, nº 11/12, Semestre de Verão, 2012, pp. 221-235.

falsa en la mano de un mendigo»⁵⁴⁶. Esto permite a Jacques Derrida afirmar que tanto el texto de Baudelaire como, en general, la moneda falsa, son «una máquina de provocar acontecimientos»⁵⁴⁷, acontecimientos no esperados, acontecimientos que pueden ser tanto positivos como negativos, acontecimientos incontrolables.

Máquinas de provocar acontecimientos, entonces. Y, sin embargo, el hecho es que, quizá demasiado a menudo en el arte último, este deseo de provocar acontecimientos, este sueño de ser máquina para generar eventos, ha pasado a expresarse en su máxima banalización, en un gesto forzado de hacer creer al espectador que nos encontramos ante un acontecimiento generado por la pieza, cuando, en el fondo, no se trata de acontecimientos, sino de meras ocurrencias. Sí, es un deseo de *hacer que pasen cosas*, sueño digno de elogio, por supuesto, que, sin embargo, se banaliza al olvidar que las ocurrencias siempre surgen por el deseo excesivo, apresurado, de provocar acontecimientos. De ahí el éxito de la estrategia en novelas, películas y demás tratamientos de la falsificación, el robo, el mercado y, en general, la espectacularización del mundo del arte: no son más que maneras de generar aventuras mediante la banalización del acontecimiento. Así, *el acoso de las ocurrencias*, que, en mi opinión, define una parte importante de la cultura contemporánea —por no hablar de la política— y es prueba evidente de los males que afectan hoy a la que una vez fue la reina de las facultades, la imaginación, suscita de continuo cierto malestar, cierta sospecha ante la gestión del acontecimiento.

La explicación de todo esto no es complicada, pero supera el ámbito artístico: ante aquel final de las experiencias que mencionaba Benjamin, ante la velocidad del mercado y el capital, ante la memoria *flash* que nos caracteriza, ante la abrumadora exigencia de actualidad y la necesidad de crear noticias, ante la generalización de la obsolescencia programada... ante todo eso, no ha de extrañar que la información y la comunicación se gestionen a partir de la simulación de acontecimientos. De hecho, cada vez nos resulta más difícil distinguir entre acontecimientos y ocurrencias: hasta los acontecimientos parecen ocurrencias. Volviendo al tema de la falsificación que mencionaba más arriba, todo esto es muy similar a aquello que Elmyr de Hory pensaba de Miró. No se olvide que Elmyr es uno de los mayores falsificadores de la historia del arte, que su biógrafo, Clifford Irving, alcanzó la fama por una biografía completamente ficticia de Howard Hughes, y que todos ellos son los personajes de la película sobre el fraude artístico más atractiva rodada jamás: *F for Fake*, de Orson Welles (1973). Pues bien, cuando al falsificador se le preguntaba sobre sus artistas “favoritos”, decía: «Tampoco hice

⁵⁴⁶ Baudelaire, Charles, «La moneda falsa», en Baudelaire, Ch., *Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales*. Trad. J. A. Millán. Madrid, Cátedra, 1986, pp. 101-102.

⁵⁴⁷ Derrida, Jacques, *Dar (el) tiempo, I. La moneda falsa*. Trad. C. de Peretti. Barcelona, Paidós, 1995, p. 97.

nunca nada de Miró. Me parecía tan fácil que nunca me atreví. Hasta los auténticos Miró parecen falsificaciones»⁵⁴⁸. Algo muy similar sucede hoy con el acontecimiento, que hasta el más auténtico parece una ocurrencia.

¿Es éste el acontecimiento del que habla Romy Castro? Evidentemente, no. Pero me gustaría que no olvidásemos la necesidad de cautela, de estar atentos ante la posibilidad de que el acontecimiento se banalice. No es el caso, pero, entonces, ¿no hemos adelantado nada? ¿Hemos de empezar de nuevo? ¿Volver a preguntar lo mismo, a saber, de qué acontecimiento estamos hablando? Claro que hemos adelantado, y no sólo por insinuar la necesidad de esta cautela, hoy, ante todo tipo de acontecimientos. También, sobre todo, porque la base de la confusión que, en mi opinión, atraviesa esta idea del arte como generador de acontecimientos tiene una explicación concreta. Tal explicación, por un lado, nos desliza del ámbito teórico-artístico al filosófico, y, por el otro, nos conduce hasta Romy Castro. Expresado de un modo quizá demasiado tajante, dice así: el arte no es una generación de acontecimientos, sino que el arte *acontece*, o, de otro modo, la obra de arte no genera acontecimientos —o, por lo menos, no debiera ser ésa su única función—, sino que *es* un acontecimiento. No hay que ser un gran especialista en estética y filosofía del arte para darse cuenta de que todo ello nos obliga a entablar diálogo con alguien muy concreto: Martin Heidegger. Y en el ámbito heideggeriano, en efecto, el arte *acontece*; de hecho, escribe Heidegger, «el arte no se entiende ni como ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación del espíritu: tiene su lugar en el *Ereignis* [acontecimiento]». No sólo eso: también, y sobre todo —sigo leyendo a Heidegger—, «*la obra le permite a la tierra ser tierra*»⁵⁴⁹.

Pero tengamos cautela también con Heidegger y no sólo con el acontecimiento. Sí, quisiera acudir a él levemente, por la tierra y el *Ereignis*, claro está, pero no pretendo hacer una interpretación completamente heideggeriana de la obra de Romy Castro. En realidad, de Heidegger sólo me interesan ahora ciertos aspectos de su teoría, que intentaré no malinterpretar, aunque quizá sí descontextualizar, para aplicarlos a la obra de Romy Castro.

Comencemos con Heidegger, pero prosigamos con el acontecimiento. ¿Cuál es el sentido del *Ereignis* en la filosofía de Heidegger, el sentido de ese marco en el que *tiene lugar* el arte? El mundillo heideggeriano más de una vez ha insistido en que el *Ereignis* es el concepto

⁵⁴⁸ Irving, Clifford, *¡Fraude! La historia de Elmyr de Hory, el pintor más discutido de nuestro tiempo*. Trad. P. Posada. Madrid, Sedmay, 1975, p. 290.

⁵⁴⁹ Heidegger, Martin, «El origen de la obra de arte», en Heidegger, M., *Caminos de bosque*. Trad. H. Cortés y A. Leyte. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 73 y p. 38, respectivamente.

fundamental de su filosofía⁵⁵⁰, pero, ¿qué significa? En el idioma alemán actual, *Ereignis* significa simplemente eso, acontecimiento, evento, suceso. Heidegger, sin embargo, lo entiende como modo de expresar la recíproca apropiación que se da entre hombre y ser: «de lo que se trata es de experimentar sencillamente este juego de apropiación en el que el hombre y el ser se transpropian recíprocamente, esto es, adentrarnos en aquello que nombramos *Ereignis*», escribe. Por ello, Heidegger insiste en que la palabra *Ereignis* apenas se deja traducir —sería equivalente a términos como *lógos* o Tao—, incluso que ya no significa «lo que en otros lugares denominamos como algún tipo de acontecimiento»⁵⁵¹.

Siendo esto así, ¿por qué acudir al término para referirlo al acontecimiento del que habla Romy Castro? Pues, sencillamente —y al margen de que, para Heidegger, es ahí donde tiene lugar el arte—, por el sentido etimológico que solicita Heidegger para su interpretación. Así, aunque en el alemán actual *Ereignis* remita a acontecimiento o suceso, «etimológicamente, indica Heidegger, la palabra procede de “Er-äugnen”, esto es, “asir con la mirada”, y en efecto, ¿qué es un acontecimiento, más que algo que vemos, que asimos con los ojos? Pero en “Er-eignen” también se encuentra incluido el verbo “eignen”: hacer propio, apropiar, de modo que combinando los dos sentidos tendríamos algo así como un “apropiarse algo con la vista”. El sentido que le interesa a Heidegger es el de apropiación y no el de acontecimiento, o mejor dicho, lo único que “acontece” es una apropiación»⁵⁵².

Quedémonos únicamente con este sentido de mirada y de apropiación, del ojo y la captura, sin olvidar la presencia de lo humano, de ese hombre que se apropia del ser y es apropiado por él: es ahí donde, en su vertiente estética, *tiene lugar* el arte. En este momento, quizá pueda ya insinuarse hacia dónde quiero dirigirme, porque, en cierta manera, ¿no intenta Romy Castro determinada apropiación de la tierra mediante la posibilidad de asir con la mirada? ¿Quizá «cierta entrega apasionada a la resistencia de Tierra, conjuntando *mano* y *mirada*» a fin de, a la Heidegger, «hacer *habitable la tierra*»⁵⁵³?

Como se sabe, en la dialéctica entre tierra y mundo sitúa Heidegger el origen, la esencia de la obra de arte: el mundo remite al sentido, a la historia, a los significados y contenidos, a la apertura y el desvelamiento; la tierra a lo que se retrae, a lo pétreo y opaco, a eso que más bien

⁵⁵⁰ Véase, por ejemplo, Berciano, Modesto, «*Ereignis*: la clave del pensamiento de Heidegger», *Thémata. Revista de Filosofía*, 28 (2002), p. 47.

⁵⁵¹ Heidegger, Martin, *Identidad y diferencia*. Ed. A. Leyte, trad. H. Cortés y A. Leyte. Barcelona, Anthropos, 1988, p. 85 y p. 87, respectivamente.

⁵⁵² Es la explicación del concepto de *Ereignis* que, en nota al pie, hace Arturo Leyte (*ibid.*, p. 85, n. 7).

⁵⁵³ Duque, Félix, *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid, Abada, 2008, p. 99.

habría de llamarse *physis* y que, como sabemos desde Heráclito, ama el ocultamiento. Despejamiento (mundo) y ocultamiento (tierra), entonces, en la dialéctica heideggeriana que explica la obra de arte: opacidad que se abre, tierra que acoge y, retirándose, permite el habitar —recuérdese: *poner de manifiesto y retirarse*—, tierra que ampara a ese humano del *Ereignis* en su apropiación de ser y, por tanto, «quizá sólo obtengamos el acceso a la dimensión terrenal de la finitud humana siguiendo el sendero del arte»⁵⁵⁴. En efecto, quizá sea sólo ahí, en el acceso a ese *ser-tierra* del hombre, por utilizar las palabras de Félix Duque, el filósofo que seguramente mejor haya tratado la actual *necesidad de tierra*, y que, en mi opinión, se encuentran cercanas a la pretensión de Romy Castro. Como estas otras: «Arte: manojos de expedientes, de salidas al mundo para allí probar paradójicamente, de soslayo y a retrotiempo, el acre sabor de la tierra, el seno en el que se resguardan los residuos, aquello que nadie en el mundo, que nadie en el tiempo quiere ni ver»⁵⁵⁵. Precisamente por eso es el arte, en este caso el de Romy Castro, el que exige su mirada, el que obliga a degustar ese *acre sabor de tierra*.

En «El origen de la obra de arte», Heidegger comenta detenidamente la dialéctica de tierra y mundo. Como se sabe, el texto procede de varias conferencias, impartidas entre 1935 y 1936, por lo que existen borradores y versiones previas. En la versión contenida en *Caminos de bosque* aparecen varias definiciones de *tierra*, pero me resulta más interesante, y útil en este momento, acudir al primer manuscrito de la conferencia, donde se expresa de un modo más detallado. Ahí, escribe Heidegger:

Así como la obra se eleva en su mundo, de la misma manera se retrae en lo macizo y la pesantez de la piedra, en la dureza y el brillo del mineral, en la firmeza y elasticidad de la madera, en la luminosidad y oscuridad del color, en la repercusión del sonido, y en la fuerza expresiva de la palabra. ¿Es esto todo sólo y primero un material, que se recoge de algún sitio, se usa, y se consume en la producción, y que después desaparece por la formación como mero material? ¿No sale todo aquello a la luz sino en la obra; son pesantez, brillo, luminosidad, repercusión materiales que hay que ‘domar’? ¿O no es el cargo [*Lasten*] de la roca y el brillo de los metales, el erigirse y la elasticidad del árbol, la luz del día y la oscuridad de la noche, el murmullo de la marea y el susurro en las ramas? ¿Cómo lo podemos llamar? Seguro que no material para la producción de algo. La unisonancia de esta plenitud insuperable la llamamos *tierra*, y no nos referimos con

⁵⁵⁴ Fynsk, Christopher, «El uso de la tierra», *art. cit.*, p. 253.

⁵⁵⁵ Duque, Félix, *La fresca ruina de la tierra (Del arte y sus desechos)*. Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 2002, p. 11.

ello a una cantidad depositada de material, ni tampoco al planeta, sino a la unisonancia de la montaña y del mar, de los vientos y del aire, del día y de la noche, los árboles y la hierba, el águila y el corcel. Esta tierra ¿qué es? Aquello que revela constantemente plenitud, pero que retrae y retiene, sin embargo, siempre lo revelado en sí mismo. La piedra pesa, muestra su pesantez y así se retira justamente en sí misma; el color centellea y, sin embargo, queda encerrado; el sonido repercute, pero no sale a lo abierto. Lo que sale a lo abierto es justamente ese encerrarse, y en esto consiste el *Ser de la tierra*. Todas sus cosas se dispersan en mutua unisonancia⁵⁵⁶.

Acontecimiento que no se refiere a ningún acontecimiento, tierra que no es materia ni planeta... Y, sin embargo, es aquí, entre estos extraños conceptos, donde tiene lugar el arte. Sirvámonos de ellos, entonces, para pensar *La tierra como acontecimiento*. Tomemos retazos heideggerianos y asumamos su descontextualización —quizá no tanta—, o, mejor, dejemos a Heidegger *en suspenso* y volvamos a Romy Castro. Antes, la definición de tierra en Félix Duque: «“tierra” es la totalidad retráctil de “lo que hay”; a la vez, prometedora y amenazante: lo sensible puro (o mejor, depurado de todo signo, de toda significación): exhaustivamente agotado en su muda, inesquivable presencia; indomable e inasumible por el Concepto»⁵⁵⁷. Muy bellas, las palabras de Duque, pero las traía además por otro sentido: ante esa muda e inesquivable presencia, no olvidemos que, en el texto de Heidegger que acabo de citar, aparece una nueva clave que también asume Romy Castro, la del sonido, la de los sonos de la tierra, la de esa *unisonancia* de las cosas que, precisamente, define a la tierra.

Espero que, ahora ya, se entienda mi intromisión, quizá demasiado atrevida, en el complejo mundo heideggeriano, a fin de pensar *La tierra como acontecimiento*. Diría, ensamblando todas las piezas, y hablo ya en concreto de las sugerentes imágenes que componen la muestra: en ese acontecimiento, todo menos ocurrencia, donde tiene lugar el arte, en ese mutuo apropiarse de ser y hombre que, precisamente, acoge con los ojos, con la mirada, con la imagen... es ahí donde la tierra muestra toda su pesantez, toda su carga, desprendiendo un sonido, cierta unisonancia de los materiales, que, tras manifestarse, se retrae. *Imágenes de tierra*, entonces, no *de la* o *con la* tierra: imágenes *de* tierra, imágenes *sonoras* de tierra, serían, así, las

⁵⁵⁶ Heidegger, Martin, «Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung», *Heidegger-Studien*, 5 (1989), p. 11. Utilizo la traducción de Ana M.^a Rabe en: Rabe, Ana M.^a, «El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida», *Arte, individuo y sociedad*, 15 (2003), p. 171-172.

⁵⁵⁷ Duque, Félix, *La fresca ruina de la tierra (Del arte y sus desechos)*. Ed. cit., p. 5.

de Romy Castro. Ese verbo imaginario, tan sugerente, que utiliza Bragança, *eterrizar*⁵⁵⁸, asumiría aquí su sentido. Y no pienso únicamente en la tierra como materia, en los restos —de tierra— que Romy Castro utiliza para dar realidad a la imagen —de tierra—: pienso en sus sonidos, en su vínculo explícito con manos y ojos, en su configuración como *arte de tierra*, como *paisaje* de tierra.

Por cierto, hablando de paisajes —y creo que no es necesario recordar que el contexto en el que se sitúa la muestra es el de un *Laboratório da Paisagem*—, no sería complicado traducir a lenguaje pictórico ese *Er-äugnen*, ese asir o *coger* con los ojos que Heidegger introducía junto al *eignen*, el apropiar, en la etimología de *Ereignis*. Me refiero al viejo concepto de *pintoresco*. Y es que, pienso, en cierto sentido las *imágenes de tierra* de Romy Castro son dolorosamente pintorescas. Así, el mismo deseo de captura con la mirada que Heidegger encontraba en la etimología de *Ereignis*, aparece ya en cierto modo —aligerado, claro, de la presencia del ser y su proceso de apropiación— en los viejos tratados sobre lo pintoresco: el objeto pintoresco, utilizando términos de William Gilpin de 1794, era aquel objeto que resultaba placentero a la vista «debido a alguna cualidad capaz de ser ilustrada por la pintura»⁵⁵⁹. Así, el objeto pintoresco, o el paisaje, ese espacio inexistente, esa creación del sujeto, exigen que el espectador contemple la naturaleza como una especie de panorama, para lo cual, incluso, la técnica acudió en su auxilio: «los anteojos de Claudio», o el «espejo de Claude», como también se denominó —Claude Lorrain, o Claudio de Lorena, evidentemente—, ese pequeño espejo convexo y tintado que convertía las vistas en cuadros, que “encuadraba” y resaltaba las densidades de los colores, causó furor en la época⁵⁶⁰.

El problema, como puede intuirse, remite a la traducción contemporánea de esa visión pictórica, es decir, a la pregunta evidente: ¿y qué es hoy susceptible de ser representado? ¿Qué es digno de ser *salvado* mediante la imagen y, además, cómo salvarla a ella, a la propia imagen? Para Romy Castro, es *pintable*, *representable*, *capturable*, nada más y nada menos que la tierra. Por eso decía que sus imágenes son dolorosamente pintorescas: la construcción que es todo paisaje, el deseo de captura que es lo pintoresco, ha alcanzado un momento de la historia, de nuestra historia, donde lo salvable, lo que necesita su recuperación, es, precisamente, la tierra.

⁵⁵⁸ Bragança, José A., «Romy Castro ou o pensamento da Terra», en *Romy Castro. A Terra como Acontecimento* [Catálogo]. Comisaria: Maria da Graça Guedes. Guimaraes, Agenda Desing, 2012, p. 6.

⁵⁵⁹ Gilpin, William, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Ed. J. Maderuelo, trad. M. Veuthey. Madrid, Abada Editores, 2004, p. 57.

⁵⁶⁰ He tratado más detenidamente este tema en: Hernández Sánchez, Domingo, *A comédia do sublime*. Trad. José Gomes Pinto. Lisboa, Vega, 2012, p. 43 ss.

Romy Castro crea *imágenes de tierra* que capturan sus entrañas... y la salvan, recordando sus orígenes, sus materiales, sus sonidos. Como, de nuevo acudiendo a Rilke, el primer hombre.

Es la materia de tierra, además, la que da realidad a la imagen. Si nos mantuviésemos sólo en esta conexión con el deseo de captura, con el acontecimiento que *agarra* con los ojos y desprende cierto deseo de salvación, con el pintoresquismo en su definición clásica, entonces permaneceríamos únicamente en eso, en la imagen. Pero es que Romy Castro le confiere realidad, le *da cuerpo*: la materializa, la hace *de* tierra y, por tanto, de restos y rastros, de hábitat y hombre, de cuerpo y memoria, de manos y ojos... de manifestaciones y retiradas. Imágenes imperfectas, y, por eso, reales, nunca meros panoramas, simples postales como las de ese pintoresquismo que *enmarca* sus vistas: reales por ser *de* tierra, por apropiarse y retirarse de la tierra, por vincularse a todo tipo de residuos. ¿No es ya un lugar común aludir hoy al carácter sólido, *perfecto*, de la imagen en las sociedades contemporáneas? Baudrillard, por supuesto, construyó todo un vocabulario para definir sus caracteres, pero sea «miseria de la imagen superdotada», «pornografía de la imagen» o «desimaginación de la imagen», lo cierto es que la explicación resulta siempre la misma: ante una realidad convertida en escenificación, en sobrerealidad repleta de copias y simulacros, las imágenes se han solidificado y han eliminado los restos, los huecos por los que discurría la necesaria dialéctica entre imaginación y realidad. Romy Castro interviene en esta perfección: la interrumpe, la *eteriza*, la humaniza... y, por tanto, también la imagina. Imaginar la tierra, recordar la tierra, eso parece decirnos la artista: recordar que la unisonancia de la tierra es la que ha de ser salvada, recordar que es la materia la que, precisamente, convierte en real a la imagen. Y a nosotros nos hace humanos, sucios y manchados, atravesados por olores, sabores y sonidos: finitos, *de tierra*.

Si Cézanne pintaba una y otra vez la misma montaña, a fin de mostrar no lo que se ve, sino lo que permite ver, también las *imágenes de tierra* de Romy Castro representan una y otra vez la misma tierra, y sus materiales, y sus sonidos. Pero en otro sentido: la intención ya no es mostrar lo que permite ver, sino lo que *es necesario ver*, porque ni siquiera a eso, al *ser de tierra*, prestamos atención en este momento de hiperrealidades y perfecciones. Parece como si, en el fondo, Romy Castro renunciase a toda teoría, a todo concepto, como si el pensamiento se transformase en materia. Es muy coherente: la tierra es inasumible por el concepto, decía Duque. Pensar con el cuerpo, entonces, pensar con las manos y la materia, pensamiento de *tierra*, que no de teoría, que no de interpretación. Nada más adecuado que el *ser de tierra* para entrometerse en la espectacularizada realidad actual, zancadilleando una vez tras otra sus pretenciosos flujos de imágenes “perfectas”.

Eso sí, no podemos distraernos, como expresaba Cézanne en palabras bellísimas, y que me gustaría utilizar para concluir. Recuértese que también comenzamos con aquella presencia

de Cézanne en las cartas de Rilke, con aquella «necesidad de poner la mano a cada momento sobre la tierra, como el primer hombre». Ese primer hombre carecía de memoria, y de concepto: era él quien los estaba generando, quien empezaba a generarlos. Quiero pensar que uno de los principales objetivos de *La tierra como acontecimiento* es dejar que la tierra sea tierra, sin intromisiones ni intervenciones, salvarla como tierra y, con ella, al hombre y sus residuos. De ahí que el pensamiento desaparezca para convertirse en tierra, de ahí que, modificando los contextos, pudiésemos aplicar a Romy Castro aquellas palabras, ya clásicas, del pintor francés: «por poco que me distraiga, por poco que desfallezca, sobre todo si algún día me da por interpretar demasiado, o si hoy me creo una teoría que se opone a la de ayer, si me da por pensar mientras pinto, si intervengo, ¡catacrac! Se va todo al carajo»⁵⁶¹.

⁵⁶¹ Doran, Michael (ed.), *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Trad. J. Elias. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 151.

ANEXO IV

FORMAS DE REGRESSO: ARTE E COMPENSAÇÃO

José Gomes Pinto, ULHT

«The earth is the very quintessence of the human condition, and earthly nature, for all we know, may be unique in the universe in providing human beings with a habitat in which they can move and breathe without effort and without artifice. The human artifice of the world separates human existence from all mere animal environment, but life itself is outside this artificial world, and through life man remains related to all other living organisms» (Arendt, 1998, p. 2)⁵⁶².

«Und so auch Technik nicht Naturbeherrschung: Beherrschung vom Verhältnis von Natur und Menschheit» (Benjamin, 1991, p. 147)⁵⁶³

COMEÇOS: TÉCNICA E TERRA

Neste espaço símbolo da *nossa terra*, onde habita a própria ideia de *Portugal*, num momento em que voltar às raízes se torna tão importante, um imperativo mesmo, num momento em que o

⁵⁶² Existe tradução portuguesa e onde podemos ler: «A Terra e a própria quinta-essência da condição humana e, ao que sabemos, sua natureza pode ser singular no universo, a única capaz de oferecer aos seres humanos um *habitat* no qual eles podem mover-se e respirar sem esforço nem artifício. O artifício humano do mundo separa a existência do homem de todo o ambiente meramente animal; mas a vida, em si, permanece fora desse mundo artificial, e através da vida o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos» (Arendt, 2001, pp. 12-13) (Sloterdijk, 2011, p. 252).

⁵⁶³ Esta referência faz parte de um conjunto de textos que leva por nome *Einbahnstraße*, a entrada intitulase «Zum Planetarium». Existe tradução portuguesa, onde se pode ler: «Assim também a técnica não é dominação da natureza: é a dominação da relação entre natureza e humanidade» (Benjamin, 1991, pp. 147-148, 142.; 2008, pp. 68-59, 69).

perscrutar nos arquivos da nossa memória colectiva se transforma num dever⁵⁶⁴, neste momento em nos preocupamos com... e nos ocupamos da obra de Romy Castro, desenha-se também um problema que se me afigura como um dos escolhos da modernidade por excelência. A sua formulação, que é corajosa, desenha-se no título desta mostra e dá lugar a exposições sobre a mesma, como esta que aqui iniciamos, mas à qual antecederam duas outras, também proferidas por ilustres teóricos que têm um dos seus centros de atenção na arte e na terra. Essa mostra titula-se *A terra como acontecimento*. Acontece, por haver três eventos concomitantes num mesmo lugar e num período de tempo determinado: uma exposição que leva por título *A Terra com Acontecimento*, de Romy Castro, um conjunto de discursos teóricos que giram em torno da proposição que se enuncia e o facto *presente*, o *factótum*, devíamos mesmo dizer, de estas tomarem lugar em Guimarães, a *cidade berço*, a cidade princípio, o começo ou a nossa origem, a nossa *Terra Mãe*. Encontramo-nos na cidade, o lugar, onde se viu desenhar aquilo que agora somos como povo, como cultura. *A Terra como Acontecimento* marca assim uma triple projecção daquilo que ela quer enunciar: apontar para os princípios, apontar para os nossos princípios, fazer-nos apontar para os princípios, enquanto nos dispusermos a teorizar sobre a terra e o acontecimento, pois todo o acontecimento marca sempre um princípio.

⁵⁶⁴ No texto fundamental de Martin Heidegger sobre o problema da terra, *A origem da obra de arte*, somos conduzidos por uma argumentação essencialista que se acaba por traduzir numa visão poética da terra. Ainda que não queira querer entrar em disputas acerca da forma como Heidegger pensava a terra e da sua função, gostava ainda assim de lembrar uma pequena passagem desse texto que mantém uma relação muito clara com o que aqui estou a referenciar. O problema que aqui trago à presença dá-se justamente num espaço que coincide, pelo menos simbolicamente —que é o que aqui nos interessa— com os limites —as linhas precisas— daquilo que chamamos Portugal e com ela a essência do ser-se português ou da pertença essencial dos sujeitos que crescem, se formam e falam a língua na suas tradição mais essencial. É isso que Martin Heidegger também descobre na origem (Ursprung) da obra de arte: «Sempre que a arte acontece, a saber, quando há um princípio, produz-se na história um choque (Stoß), a história começa ou recomeça de novo. História não quer aqui dizer o desenrolar de quaisquer factos no tempo, por mais importantes que sejam. História é o despertar de um povo para a sua tarefa como inserção no que lhe está dado. [...] //A origem da obra de arte, a saber, ao mesmo tempo a origem dos que criam e dos que salvaguardam, quer dizer, do ser-aí histórico de um povo, é a arte. Isto é assim, porque a arte é, na sua essência, uma origem: um modo eminente como a verdade se toma ente, isto é, histórico. Perguntamos pela essência da arte. //Porque é que assim perguntamos? Perguntamos para poder perguntar mais autenticamente se a arte é ou não uma origem, no nosso ser-aí histórico, se, e em que condições, pode e tem de o ser», (Blumenberg, 2004). A tradução da versão portuguesa está a cargo de Artur Mourão. Diz o original alemão: «Immer wenn Kunst geschieht, d. h. wenn ein Anfang ist, kommt in die Geschichte ein Stoß, fängt Geschichte erst oder wieder an. Geschichte meint hier nicht die Abfolge irgendwelcher und sei es noch so wichtiger Begebenheiten in der Zeit. Geschichte ist die Entrückung eines Volkes in sein Aufgegebenes als Einrückung in sein Mitgegebenes. [...] //Der Ursprung des Kunstwerkes, d. h. zugleich der Schaffen den und Bewahrenden, das sagt des geschichtlichen Daseins eines Volkes, ist die Kunst. Das ist so, weil die Kunst in ihrem Wesen ein Ursprung ist: eine ausgezeichnete Weise, wie Wahrheit seiend, d. h. geschichtlich wird. //Wir fragen nach dem Wesen der Kunst. Weshalb fragen wir so? Wir fragen so, um eigentlicher fragen zu können, ob die Kunst in unserem geschichtlichen Dasein ein Ursprung ist oder nicht, ob und unter welchen Bedingungen sie es sein kann und sein muß». (Heidegger, 1977, p.77.)

E esse princípio é evocado aqui, de forma justa, em nome da *Terra*. Seguimos assim Martin Heidegger ao apontarmos para este lugar como um lugar de pertença essencial e por isso lugar de origem, de princípios e onde se pensam os princípios, os começos. Não se trata de que nesta cidade tenha começado um começo, no sentido que nos é anterior temporalmente e da qual somos todos herdeiros ou obrigatoriamente herdeiros. Trata-se de um acontecimento essencial na medida em que *Guimarães* não é só o começo, mas um princípio e uma origem, e portanto conta já em si a essencialidade de um projecto histórico que acabou por se desenhar —e se desenhou mesmo—, ao longo da história, sobre a forma daquilo a que alguns poetas, e nós com eles, chamamos *portugalidade*. Mas esta origem, esta *Terra* que nos acolhe, incorpora sobre si a figura do recolhimento ou a necessidade de um voltar à origens. É para tal que Heidegger aponta quando afirma que «O princípio contém já, oculto, o fim. O autêntico princípio não tem o aspecto incipiente do primitivo. O primitivo é sempre sem futuro, porque sem o salto doador e fundador é sem avanço. Nada é capaz de libertar a partir de si, porque nada contém de oculto senão aquilo que está preso» (Heidegger, 1977, p. 64 [63]; 1991, p. 61).

A convocação desta exposição não é do domínio do *antes* e do *depois*, do tempo passado ou do por vir, mas do domínio do que se procura sem tempo, ou seja, os princípios, aqueles impulsos internos a cada coisa, a cada acontecimento e que os possibilita abrirem-se ao tempo. *Guimarães* é origem, princípio e começo dessa *portugalidade*, lugar de partida, mas ponto de regresso, elemento essencial da rememoração do ser-se português, mesmo sem que até agora saibamos o que isso quer dizer, o que significa, porque como dizia o poeta, hoje mais pertinente que nunca, Portugal está sempre por cumprir. Mas é esse o destino de todo o começo, de todo o princípio. Uma vez cumprido, termina, permanecendo indelevelmente como ruína ou fantasma. Mas isso é algo que ainda não se antevê, que não se prevê. E isso porque, de forma justa, existe este lugar, Guimarães, *Terra Mãe* a onde regressamos para pensar *A Terra como acontecimento* de Romy Castro.

Mas voltemos aos começos... É assim, por exemplo, que Aristóteles define aquele tipo de princípios que possibilitam o modo de ser de algo no seu devir temporal: «chama-se princípio aquilo desde o qual, sendo intrínseco à coisa, ela se realiza» (Aristóteles, 1990, p. 216/217 [1013a5]). Esta feliz coincidência entre *a terra como acontecimento* e de este acontecimento de se dar na *terra* onde tudo o que nos diz respeito se fez realidade e história, marca esta exposição, mas marcada também a forma de se poder pensar sobre os princípios, mas também de poder apontar princípios a partir dos quais se *podem* ver as obras de Romy Castro. Essa questão de princípio, sem a qual o título desta exposição, bem como as obras que nela se expõem, poderiam ter lugar, é uma fractura, sentida há muito, entre aquilo que é natural e o que é de criação humana, de *human design* como a designava David Hume no seu *Tratado da Natureza Humana*.

A esse tempo que nomeia essa fracturação designa-se comumente por Modernidade e esta é, no dizer de um dos seus mais conhecidos comentadores, Peter Sloterdijk «A época (criminal) do monstruoso» (Sloterdijk, 2011, p. 241). Sloterdijk alerta-nos para o facto de que para compreender a Modernidade é necessário estar-se avisado para o facto de que «o seu objecto não pode ser outro que o incomensurável super objectual feito ou vinculado pelo homem» (Sloterdijk, 2011, p. 243). É isso justamente que constitui o monstruoso, o crime, da Idade Moderna, o feito pelo homem, o *human design*, o construído pelo homem segundos princípios próprios que só a ele pertencem. É sobre este ponto que vejo o sentido das obras da Romy Castro e o tema em que ela as insere.

Aqui esta, pois, a primeira grande ponte que encontramos entre as obras de Romy Castro e o título que ela escolheu para dar guarida ao seu fazer artístico: o acontecimento-terra ou, na sua formulação, a *terra como acontecimento*. Para Sloterdijk o *feito* pelo homem, o que está separado, pois, da natureza —da terra, que aqui usamos por agora como equivalentes— assume três aspectos e modos: «o monstruoso no espaço feito pelo homem, [como] o monstruoso no tempo feito pelo homem e [como] o monstruoso na coisa feita pelo homem» (Sloterdijk, 2011, p. 242). Espaço, tempo, objecto. Não é casual esta sequência. Apesar de muita metafísica tradicional fazer do tempo a estrutura essencial do acontecer, a verdade é que é no espaço que encontramos primordialmente o seu princípio. Se lembrarmos Immanuel Kant, rapidamente nos damos conta de que pensar um espaço vazio é possível, mas pensar coisas sem espaço não o é. Daí nasce uma das aporias que mais tem preocupado os pensadores desde a antiguidade clássica, mas que remonta às primeiras explicações humanas sobre a existências das coisas: o vazio, o nada. O nada não é um lapso no tempo ou uma categoria temporal, mas sim uma categoria espacial. Foi também Aristóteles quem primeiro formulou o problema dizendo que «o ser aborrece o vazio». A esses espaços sem espaços e que determinam a acontecer foram também os gregos que o acunharam: *u-topia*. Aquilo que não tendo tempo presente, mas que existe, efectivamente, e pode ser pensado num espaço para um espaço. Quando Michel Foucault pensa aquilo que ele chama de *heterotopias* o que está fazer é divergir o Ser da categoria temporal para a categorial espacial. Assim vejo eu as obras de Romy Castro. Mas a este divergir do tempo para o espaço, para a terra, que a Romy realiza, chamarei *habilidade compensatória*.

Estes três aspectos apontados por Sloterdijk em como o homem se separou da terra, assumem na visualização do planeta Terra, a condição essencial do humano, a sua maior figuração: o globo, ou seja, o primeiro grande objecto, a primeira grande forma de instrumentalizar espaço e, por isso, o tempo. Diz Sloterdijk: «o globo é a terra na medida em que põe de manifesto o seu aproveitamento exaustivo em benefício da história humana sobre a terra» (Sloterdijk, 2011, p. 244). Do espaço habitável passa-se à sua representação unitária, temporal, e transforma-se a

terra num objecto visível. Espaço, tempo, objecto uma vez mais se repetem na mesma sequência. A ideia de globo, de uma representação inerte da terra, que marca uma objectividade produzida pelo fazer humano, é sem dúvida alguma um dos primeiros princípios artificiais que foram produzidos a grande escala e um dos que maior alcance teve para o agir instrumental do homem sobre a terra. Representar o princípio vital do homem, configurando-o numa imagem fixa —característica de todas as imagens—, produz a ideia de sobre-poder do homem sobre o mundo que o rodeia, produzindo assim a ideia de um poder de instrumentalização sobre o seu *habitat*. A globalização, termo tão rememorado nos dias de hoje, é pois uma ideia que remete para um fazer técnico do homem sobre o meio que o possibilita, de o poder tocar e trocar sem afecção. Nasce assim com o globo aquilo que a Sloterdijk chama *geodiceia* e que implica a completa separação, o crime, de produzir uma imagem que nos permite ver o invisível: «o monstruoso da *geodiceia* mediante o globo europeu manifesta-se de duas maneiras: como monstro plano, na medida em que o globo proporciona o modelo uniforme do nosso lugar cósmico, servindo a imagem da terra como orientação para o titanismo quotidiano; ou como monstro profundo, quando olhamos através do globo para contemplar a mônada geológica» (Sloterdijk, 2011, p. 245).

Se tivesse que resumir esta postura desde um ponto de vista mais alargado do tempo, desde o próprio tempo do fazer-se homem do homem, — muitas vezes desconsiderado pelos filósofos— poderia evocar o cumprir-se da reacção do homem sobre a terra no próprio momento em que se começa a apropriar dela. A esse momento chamou-se *neolítico*, e com ele nasce a fixação do homem aos lugares, a subjugação dos animais à vontade e engenho humano, mas também as primeiras formas de subjugação humanas do homem e o primeiro distanciamento sobre a terra. A agricultura é justamente isso: trabalho sobre a terra, mas também o primeiro distanciamento da terra.

Com esse distanciamento, o tempo deixa de ser mágico e passa a ser repetitivo. Com as primeiras tentativas de circunscrição do espaço aparecem também os primeiros esforços ao nível do tempo: a criação dos primeiros calendários é disso um exemplo. É este o primeiro movimento que explica o deixar de haver princípios⁵⁶⁵, para passar a haver rememoração dos princípios. Ainda que sejam princípios que se realizam sempre ao sabor dos ritmos aparentemente naturais que o labor sobre a terra exigem. Esta aproximação sobre a terra é o

⁵⁶⁵ Num precioso livro intitulado *Saídas de Caverna*, Hans Blumenberg traça o percurso e uma das mais profundas metáforas que jamais a linguagem humana produziu: a fuga da caverna corresponde a uma fuga do natural, da terra, da própria condição de homem. De resto é assim que o livro tem início: «Um começo do tempo é algo que não podemos pensar. Estaria fora do tempo», Blumenberg (2004, p. 3); Heidegger (1991, p. 62)

primeiro passo para um afastamento total sobre a mesma, desenhando-se primeiro pelo controlo dos ciclos, pelos ritmos marcados pela potência do natural do sobre o homem. O que fez escapar ainda a agricultura como um agir próximo do natural, como um manter-se como um agir próximo do princípio, foi a tenra e incipiente técnica, que obtinha no controlo dos ritmos o seu germe mais perigoso, perigo desenhado justamente com os primeiros calendários. É assim que Hannah Arendt vê a retirada da agricultura sobre o domínio do extático e do técnico: «por outras palavras, [a] agricultura não chega a ser uma verdadeira edificação na qual a existência da coisa produzida é assegurada de uma vez por todas; precisa de ser continuamente reproduzida para que permaneça como parte do mundo humano» (Arendt, 1998, p. 139; 2001, p. 178). Só repetição que a terra produz aproxima o homem dela.

Um dos fundamentos que esta pensadora encontra para esta proximidade da agricultura da Terra tem de ver com o ritmo que só o labor dos homens sobre a terra pode admitir, mas que o trabalho, enquanto forma de fabricação, exclui. Por ritmos refere Hannah Arendt a produção sonora que acompanha o esforço despendido pelos homens no dedicar-se à terra, ritmos que ainda seguem o tempo do *habitat*, algo impossível no momento do trabalho, já que este está marcado pelo ritmo da máquina e, por tanto, já do absoluto artificialismo. Vincula-se assim uma das formas culturais mais ancestrais da cultura humana à proximidade com a natureza e separa-se o trabalho artificioso dessa pertença ao solo fértil da terra: «não existem canções de trabalho, mas apenas canções de labor. As canções dos artífices são sociais e cantadas após o trabalho. O facto é, naturalmente, que não existe nenhum ritmo *natural* para o trabalho» (Arendt, 1998, p. 145; 2001, p. 217). O ritmo do agir técnico é, pois, sem harmonia, vazio.

Esse finalizar do processo monstruoso que é a modernidade, nas palavras de Sloterdijk, está pois consumado naquilo a que podemos chamar a era pós-neolítica, que começámos verdadeiramente a viver desde meados do século XIX com a chamada eclosão dos meios de comunicação de massa, a introdução da energia eléctrica e da reorganização social que estes implicaram. De facto, o afastamento da terra, do natural, é tão grande que já não há qualquer vestígio desta nas nossas vidas. O leite, por exemplo, chega até nós acondicionado em belas e estéreis embalagens, afastando-nos dos animais que a produzem, das relações afectivas que com eles mantínhamos, subtraindo-nos à compreensão do que são e dos propósitos a que serviam. Não resta, assim, nada do sacrifício destes em prole do todo social e do vínculo à natureza: a sua devolução à terra fértil para que possa continuar a agraciar o homem com o seu sustento. As embalagens que acondicionam os nossos alimentos estão separados do natural, surgindo-nos como meros implantes técnicos, embelezados conscientemente, mostrando que é cor e a forma que os torna *bens essenciais*. A época pós-neolítica revela-se também na forma em como a natureza é tratada na sua forma bela, a paisagem. Já não se trata aqui da paisagem retratada de uma natureza que

deve ser recordada, como ainda a encontrávamos em Gaspar David Friedrich ou em William Turner. Mas de uma paisagem que fica emoldurada sobre si mesma, mediada pelos aparelhos artificiais, e onde só o olhar orientado e um conjunto de dispositivos técnicos a fazem sobressair como elemento de gozo, de desfrute. Quem muito bem pressentiu este afastamento da terra produzida pelos aparelhos técnicos foi Domingo Hernández Sánchez, num livro recentemente traduzido a português, *A Comédia do Sublime*. Diz aí Domingo Hernández: «Em primeiro lugar, pode afirmar-se que é em redor dessa câmara como intermediário, essa visão encenada e teatralizada onde se situam os neopitorescos actuais. Mas, em segundo lugar, a alusão aos turistas e às *suas paisagens assinaladas* também permite sublinhar como elemento fundamental a presença de uma realidade convertida em parque temático e no qual não é necessária a procura pitoresca do objecto ou o lugar representável porque absolutamente tudo adquire a condição de olhar dirigido» (Hernández, 2012, p. 47).

O pós-neolítico equivale pois não só ao conceito de modernidade, mas também ao domínio da morte da relação do homem com a terra. Ao domínio do *criminoso*, se quisermos utilizar a expressão de Peter Sloterdijk. Esse afastamento produzido pelo domínio artificial do homem sobre as suas relações com terra e sobre a entrada do seu corpo no domínio também do artificial —ocorre-me pensar neste texto de Stelarc que canta o *corpo obsoleto*, entre muitos outros que poderia trazer aqui à colação⁵⁶⁶—, produz uma modificação completa da relação do homem com pensar e com a metafísica em geral, que surgiu, nascida dos gregos, como exercício que queria traduzir um desejo de dar figura fixa para um universo em movimento. Procurava-se o estático como forma essencial do ser. Agora, na era pós-neolítica, onde se curto-circuitou toda relação ao natural, ao devir, da qual a terra como elemento é a imagem mais acabada, procura-se a substância do técnico, mas aquilo que se encontra é, apenas, o nada, espaços vazios: «a modernidade, enquanto milénio da artificialização progressiva, tem a sua substância no técnico como *conquista progressiva do nada*» (Sloterdijk, 2011, p. 252).

O pós-neolítico assume-se assim «(n)a lei fundamental da modernidade [que] é o emprego crescente do artificial em todas as dimensões essenciais constitutiva da existência» (Sloterdijk, 2011, p. 250). O abandono da terra fértil, da imagem da Terra-Mãe como fecundidade e fertilidade⁵⁶⁷, havida no Neolítico, deixa-nos assim numa época do vazio e da geo-sincronia: o

⁵⁶⁶ «From Psycho-Body to Cyber-Systems. Images as post-human entities», (InBell & Kennedy, 2000, pp. 560-576, p. 561; Blumenberg, 2004, p. 15)

⁵⁶⁷ «Se as formas ideológicas evoluem fortemente neste período de imensas mutações, isso verifica-se na sequência do Paleolítico. A Mãe de fecundidade estende doravante a sua protecção aos agricultores e torna-se Mãe de fertilidade, ao mesmo tempo que os seus poderes sobre os mortos são cada vez mais manifestos. Nos santuários e nos celeiros das aldeias, nas sepulturas das necrópoles multiplicam-se as estatuetas que a representam. Fixa-se assim um mundo sobrenatural estável e organizado à volta destas

que tem existência só o tem porque acontece ao mesmo tempo no globo, nessa imagem petrificada, infértil, da Terra, onde já todos correm e são dirigidos para um mesmo fim criado pelo próprio homem. É por isso que «a força da modernidade permanente é a impossibilidade de esgotar o nada» (Sloterdijk, 2011, p. 255). Por detrás deste crime que separa o homem da terra, está o mero artifício, o simulacro, o fazer humano enquanto desejo de separação da natureza. Se este movimento começa a desenhar-se no Neolítico, atinge na Modernidade o seu ponto último de fractura. O Pós-neolítico é assim época do fazer técnico, do homem emancipado da terra, a era do vazio, como já alguém apontou. Uma época que já não é mais das imagens do mundo, de um mundo feito à *imagem* do fazer técnico, pois «agora já não usamos material tal como a natureza o fornece, liquidando processos naturais, interrompendo-os ou imitando-os. Em todos estes casos, alteramos e desnaturalizamos a natureza para os nossos próprios fins mundanos, de modo que o mundo ou o artifício humano, de um lado, e a natureza do outro, passam a ser duas entidades nitidamente separadas» (Arendt, 1998, p. 148; 2001, p. 187).

Mas antes de entrar propriamente no problema que se acaba de desenhar, antes mesmo de querer mencionar a artista e a sua obra, queria tocar o problema desta separação da Terra levada a cabo pelo fazer artificial do homem a partir de uma história que nos conta Ezra Pound no seu livro *ABC of Reading*. Diz Pound em tom sério: «nenhum homem está equipado para o pensamento moderno enquanto não entender a história de Agassiz e do peixe» (Pound, 1951).

E a história diz o seguinte: um aluno de pós-doutoramento, coroado de honras e diplomas foi ter com Agassiz para receber uns conselhos finais. O grande homem ofereceu-lhe um pequeno peixe e pediu-lhe para o descrever. O estudante disse: mas isso é apenas um peixe dourado! Ao que Agassiz responde: Eu sei isso. Escreve uma descrição do peixe. Apenas uns minutos depois o estudante voltou com uma descrição do *Ichthus Helioplodokus*, ou termo semelhante, usado para esconder o comum peixe dourado do conhecimento geral, apresentando-o como sendo da família dos *Heliichtherinkus*, etc., tendo ir procurar aos manuais em uso essa informação. Agassiz disse-lhe então para olhar para o peixe. Ao final de três semanas o peixe estava em avançado estado de decomposição, mas o estudante sabia alguma coisa sobre ele (Pound, 1951, p. 17/18).

Esta bela alegoria faz-nos pensar justamente naquilo a que podemos chamar *os restos*, as ruínas ou os fantasmas e que voltarei a recuperar a partir da obra de Romy Castro e do conceito de *habilidade compensatória*. A que remete esta história? Remete ao aviso de deixar o tempo devir e de não correr atrás dessa geo-cronia instalada a que se designa por globalização. O peixe

Grandes Deusas —que podemos também chamar agora Terras-Mães—, promotoras indissoluvelmente da fertilidade/fecundidade/vida eterna»,

funciona aqui como um belo símbolo da nossa relação à terra e ao natural, que termina na época moderna. Sem esse dar-se conta da fractura que a época actual vive, nenhuma forma da sua compreensão é possível. Agassiz, o brilhante estudante, procura imediatamente nos dispositivos técnicos — livro e enciclopédias peçadas de saber humano— o sentido daquilo que lhe fora pedido. Não podia estar noutro sítio a informação que era importante para conhecer algo que já alguém tinha descrito. O real, o exterior do arquivo, só adquire importância pela sua relação aos dispositivos de arquivo do homem. Tudo o que fica fora do arquivo técnico humano é insignificante quando comparando com todo o sentido que esse arquivo já contém. O peixe que o estudante tinha de observar, funciona aqui como um exemplo acabado da superfície mediática e artificial que vive a época moderna: nela fluem signos que não remetem necessariamente ao seu exterior, mas apenas ao interior do próprio arquivo, do já conhecido, do produzido pelo homem. Só quando o peixe morre, pôde o estudante chegar a conhecer algo deste, porque o peixe deixou de ser essa superfície mediática onde a corrente de signos pré-estabelecidos se proporciona ao espectador. Só a sua morte lhe permitiu dar-se conta do fora do arquivo, mas ainda sim, já tarde, aprender alguma coisa. O que faz Romy Castro com a sua obra é um equivalente: traz as ruínas da terra de novo à disposição de a pensar. Mas o peixe pertence ainda ao natural, não ao artificial. A morte hoje é substituída pela obsolescência e esta inicia um processo infinito, sem fim, de recomeços. Todo o começo deixa de fazer sentido, e o recomeço assume a centralidade do agir e pensar humanos: por detrás da inoperatividade da técnica só se encontra o refazer técnico ele mesmo e, mais uma vez, assim, se separa o homem da natureza. Façamos agora uma pausa para pensar esta dissociação entre natureza e artifício, entre terra e técnica e inserir a obra aqui exposta nesta argumentação.

NATUREZA E ARTIFÍCIO

No prefácio ao seu livro *Gramophone, Film, Typewriter*, Friedrich Kittler dá-nos a chave para a análise dos problemas que relevam das novas mediações técnicas e por tanto da modernidade. Diz: «Os media determinam a nossa situação (*Lage*) que —apesar disso ou por isso— merecem uma descrição (Kittler, 1999, p. xxxix). Aquilo a que podemos chamar uma forma de contextualização histórica do problema é, páginas adiante, apresentado como um princípio da sua ordenação. Kittler, recordando o espírito das teses de Marshall McLuhan assevera o seguinte: «Os Media *definem o que realmente é*» (Kittler, 1999, p. 3). O real fica, deste modo, preso nos meios que nos darão a possibilidade de determinar, com precisão, o real que eles próprios produz. A estrutura do real é, assim, a estrutura dos meios técnicos. Não parece pois surpreendente que Kittler continue a descrição do seu princípio desta forma: «eles [os *Media*] estão sempre para além da estética» (Kittler, 1999, *idem*). Esta ideia é também corroborada por

Sybille Krämer no seu texto *Das Medium als Spur und als Apparat*⁵⁶⁸ ao afirmar que «unicamente em quanto corresponde aos meios um poder de criação de sentido e não unicamente de transporte de sentido, se apresentam estes como objectos interessantes para a investigação nas ciências do espírito e da cultura» (Krämer, 1998, p. 73).

Se partirmos destas observações é legítimo afirmar que à estética não lhe é dada a possibilidade de determinar o sentido do real, mas unicamente definir as estruturas de recepção desse real. Os meios assumem a forma de um *a priori* histórico, mas vazio de sentido. O núcleo central do problema deixa pois de ter uma mera resposta na estética, passando a encontrar abrigo numa *filosofia dos meios*. Neste sentido, pode-se afirmar que, na actualidade, a *filosofia primeira* corresponde à disciplina que se ocupa de teorizar sobre os meios, já que estes correspondem ao fazer-se homem do homem, enquanto são o seu impulso essencial. A *teoria dos meios* seria assim a disciplina que se encarrega de perceber e delimitar essa separação do homem em relação à Terra, à natureza. Se pensarmos que a estética, e não somente uma teoria das artes, têm justamente essa função, é também legítimo afirmar que a estética ocupa hoje o lugar da *física*, substituindo-se o sentir técnico pela afecção natural. Mario Perniola, em *A estética do século XX*, vai de encontro à nossa ideia, afirmando: «Do ponto de vista da estética da forma, a importância desta teoria consiste no facto de ela sublinhar, mais uma vez, o nexó entre forma e transcendência: as formas não se encontram fechadas em si mesmas, mas são constantemente movidas por um movimento que as ultrapassa. Um dos méritos de McLuhan consiste em ter evidenciado que tal movimento não é unidireccional, mas assume uma infinita variedade de configurações» (Perniola, 1998, p. 79). Assim, o sentido estrutural a que nos remete o advérbio «além», que Kittler refere no texto, deve ser entendido como a condição de possibilidade da Estética, uma condição de possibilidade que deixa a estética «aquém» da determinação do sentido do real, mas que a inscreve no próprio fazer técnico: ela passa pois a ser o cerne artificial, ela é artificialidade por excelência: «Quem queira ler a história da arte e da técnica como história do ser somente pode observar por todo o lado — como ilustra o caso de Heidegger— perecimentos: esquecimento do ser, fim da história da arte concebida como substância, queda da humanidade no impossível, forma multimediais para almas mortas» (Sloterdijk, 2011, p. 252). Detenhamo-nos por um momento, um pouco apenas, sobre o sentido de artificial, de artifício, para depois voltarmos à obra da Romy Castro.

A tradição ocidental tendeu a considerar num primeiro momento o artifício como um prolongamento da Natureza. Quer isto dizer que o artificial era visto como uma extensão e modificação daquela. O artifício era assim encarado como um epifenómeno do natural e, enquanto fenómeno acessório, devia a seu estatuto ao natural. Esse estatuto, todavia e em última análise, era determinado pela imitação, a mimese. A

568

A forma do natural, se é que de todo se pode determinar, é a condição de possibilidade de todo o artificial. O artifício só obtém a sua força na natureza. Assim, quando o artifício “foge” às regras do natural, à mimese, cai no vazio absoluto. Já nada significa, passando a ser encarado como um acontecimento sem facticidade, isto é, um mero simulacro, o vazio: «Mas o fio que as une é ténue e a sua ligação precária: um simulacro. A ideia dominante não é ainda a articulação longínqua com a realidade, mas já a *deformação* da realidade no e pelo simulacro» (Gil, 2001, p. 347).

A Natureza passou a ser assim tematizada para a metafísica grega como uma força, ou melhor, como a potência de todo o acontecimento, de todo o acontecer. E natureza nomeia, sem dúvida, a terra enquanto elemento onde a condição do homem se dá, onde a sua essência toma lugar: o seu lugar de pertença. Se caminharmos uns séculos na história, encontraremos num pensador insuspeito uma posição muito semelhante. Diz Merleau-Ponty interpretando Aristóteles: «A Natureza é aquilo que tem propriedades intrínsecas constitutivas, em relação às quais tudo o que o observador poder introduzir é exterior» (Merleau-Ponty, 2000, p. 19/20). Aqui a função do *observador* deve legitimamente ser substituída pela acção do criador, do artista. Desta forma, a distinção entre natural e artificial passa a ser, então, universal: a natureza é uma força invisível mediante a qual tudo se faz por si mesmo, enquanto que artifício é aquilo que se produz, que se fabrica, que tem o seu princípio fora de si, noutro. Desta forma «aquilo que se considera que se faz por *natureza*, é, em primeiro lugar, aquilo que se faz *sem o homem*» (Rosset, 1974, p. 14). O que a Romy realiza, essa *habilidade compensatória* das suas obras, repõe esta diferença: o seu fazer técnico é um fazer sobre e com a terra.

O artifício, através de uma redução aos princípios da mimese, deveria, pois, ser reconduzido ao natural, por força da participação do humano na natureza. O velho prejuízo naturalista afirma que essa essencial e invisível diferença entre aquilo que se produz por “si próprio” e aquilo que “se fabrica” é constitutivo do natural. O natural assume-se, assim, como uma força de lei, isto é, responde a uma forma legislada do acontecimento, o qual passará, desta forma, a fazer parte do domínio da necessidade. Enquanto forma livre do agir humano, o artificial é do domínio do contingente. A legislação artificial devia para os gregos sempre ser reconduzida à sua potência original, ou seja, ao acontecer natural que, este sim, responde à necessidade, a leis. O facto natural é sempre algo que responde a uma lei determinada que, ainda que não conhecida pelo homem, contém nela a possibilidade de ser por este determinada. Diz Dilthey a este respeito: a «dependência do espiritual com relação ao contexto de natureza: esta é, pois, a relação conforme à qual o complexo natural universal condiciona causalmente aquelas situações e alterações materiais que estão ligadas para nós, regularmente e sem outra mediação conhecida, a situações e alterações espirituais» (Dilthey, 1986, p. 54/55). Desta forma, as ciências da natureza assentam na estrutura necessária do *produzir-se* acontecimento. As ciências do espírito, na terminologia do próprio Dilthey, obtêm o seu objecto na estrutura, também ela necessária, do *produzir-se*

acontecimento na consciência. As primeiras têm pretensão de imanência, as segundas são, necessariamente, transcendentais. Mas hoje a estética, por via da técnica, habita os dois mundos. E com ela, também a arte se aproxima objectivamente do facto científico, que naturalmente não é um acontecimento da terra, dos seus ritmos, das suas forças, mas do seu controlo. Também aqui a obra de Romy Castro é significativa.

O natural, por esta mesma razão, distingue-se também do mero acaso, da *tikê*, daquilo que acontece sem que para tal haja qualquer princípio explicativo. O acaso, inversamente, assume-se, também como uma potência de criação, como o artificial, ainda que seja distinto deste, uma vez que o artificial tem como condição a vontade livre do homem. O acaso é a simplesmente manifestação de uma impenetrabilidade, já que não há como o determinar, devido à sua forma específica de ser causa, isto é, às estruturas do seu estatuto causal não repetitivo e previsível. O acaso «constitui, portanto, uma forma de redução ao caos» (Gil, 2001, p. 345). Por outras palavras, o acaso é um modo de produção independente, que se distingue das produções humanas, mas que também é indiferente a qualquer princípio ou lei. É uma forma indeterminada do acontecer, do produzir-se acontecimento. Com a determinação destes três grandes reinos da existência que são o natural, o artificial e o acaso (Rosset, 1974, p. 15), percebe-se claramente a necessária e essencial distinção entre natural e artificial: a determinação da finalidade. O natural é produção necessária. O artificial, produção dirigida, livre. A primeira é determinável universalmente. A segunda, regionalmente, historicamente. Quando o artificial se afasta do domínio do natural, o perigo iminente é o da irrealização humana e do da rarefacção do real: a produção de simulacros e o afastamento progressivo da natureza e do humano, o vazio. O problema que releva da produção técnica é a aparente “naturalização” do artificial que consubstancia a separação do homem em relação à natureza e que a obra de Romy Castros recupera como *acontecimento* a pensar.

Se nos colocássemos no domínio estético, poderíamos afirmar que: se com as vanguardas artísticas, no princípio de século XX esse afastamento já se fazia sentir, com a nova sistematicidade na produção do acontecer que possibilitam agora as mediações tecnológicas, o artifício humano é levado a limites até agora foram impossíveis de desenhar: a absoluta legislação de todo o “fabricar humano”. Fernando Gil vê este e problema e desenha-o com pertinência: «A posição original da *tecno-estrutura* significa, hoje, em primeiro lugar, que a técnica veio instituir-se como um meio quase autárquico obedecendo a uma dinâmica endógena» (Gil, 2001, p. 349). E isto significa que a mimese, que fundava o princípio de validade de todo o artificial, se esbate como princípio de realidade. Coube, de facto, à ciência, enquanto saber do acontecer natural, imanente, a responsabilidade da conquista de um domínio autónomo para o artificial. Mas os efeitos que esta conquista tem para o ser humano vão muito mais longe

e modificam a própria estrutura de compreensão do homem, como Hannah Arendt defende ao afirmar que a *Terra* é a quintessência da condição humana. As condições naturais do acontecer cederam, assim, lugar a um universo autónomo do produzir humano, pelo que as condições de possibilidade de compreensão do real e do próprio homem, da sua arte, deixaram de se poder erigir como transcendentais e passaram a assumir um carácter *artefactual* (Derrida & Stiegler, 2002, pp. 41-55; Papais, 1995, *passim*)⁵⁶⁹: uma forma de produzir acontecimentos segundo as leis determinadas do artificial e que naturalmente se constituem como uma emancipação do homem em relação à natureza, emancipação que aqui se reconhece como fragmentadora da pertença do homem à terra. Assim, o sentido da expressão de Kittler e MacLuhan, segundo a qual o meio faz com que uma coisa *realmente seja*, significa, em última instância, que o árbitro do artificial se “naturalizou” e a produção humana passou a estar determinada como *artefactualização*, isto é, produção segundo regras determinadas pelo homem: «Não perdura nenhum eco da *mimesis* e do natural, o cálculo e a programação tomaram o seu lugar. O modelo desapareceu e o original é, à partida, um puro artefacto» (Gil, 2001, p. 355). Também aqui a obra da Romy é restauradora dessa separação, já usa os próprios elementos da terra, do natural.

A estrutura da mediação, que na actualidade corresponde à estrutura da técnica, determina uma nova necessidade: a de entender o estatuto do sujeito enquanto força motriz, produtora de “realidade”. Referir, e não já entender ou resumir, o artificial ao simulacro (ao irreal) constitui, na actualidade, uma petição de princípio. O artificial não se opõe ao real, tal como vimos anteriormente, mas sim ao natural. O pensamento que queira opor artifício a realidade terá de justificar as suas posições a um nível ontológico. Mas onde a realidade é artificial, só a estética pode lá chegar, porque o produzido segundo as leis do artificial, o *artefactual*, não necessita de qualquer original do qual possa figura. A ideia de um transcendente, em que enraíza a nossa tradição —e que se encontra ligada à noção de Terra e de Natureza—, foi substituída pela ideia de programação enquanto sistema fechado e legislador da produção do real. Desta forma, também não faz qualquer sentido remeter à *natureza humana*: a qualquer forma essencial do ser

⁵⁶⁹ «Schematically, *two traits* [...] distinguish what makes [ce qui fait] actuality in general. We might give them two portmanteau nicknames: *artifactuality* and *actuvirtuality*. The first trait is that actuality is, precisely, made [faite]: in order to know what it's made of, one needs nonetheless to know that it is made. It is not given but actively produced, sifted, invested, performatively interpreted by numerous apparatuses which are *factitious* or *artificial*, hierarchizing and selective, always in the service of forces and interests to which "subjects" and agents (producers and consumers of actuality- sometimes they are "philosophers" and always interpreters, too) are never sensitive enough. No matter how singular, irreducible, stubborn, distressing or tragic the "reality" to which it refers, "actuality" comes to us by way of a fictional fashioning. It can be analyzed only at the cost of a labor of resistance, of vigilant counter-interpretation, etc.» (Derrida & Stiegler, 2002, pp. 3-4). O tema da artefactualidade, um conceito que incorpora as noções de arte, artifício, facto e actualidade, é um tema desenvolvido mais à frente no capítulo que leva por título «Artifactuality, Homohegemony» (Derrida & Stiegler, 2002, pp. 41-55).

humano. A compreensão do humano dá-se, ela própria, na determinação da sua construção artificial. A lei da compreensão do humano é a lei da programação do real: os próprios meios técnicos. Entende-se, por conseguinte, que todo o agir humano seja, *naturalmente*, artificial e produza, também ele, artifícios, ou melhor, artefactos, uma segunda natureza que para muitos encontra na Disneylândia o seu exemplo acabado. Todo o fazer humano e todo o pensar humano é assim produção artificial: uma expressão da sua vontade que advém da estrutura da sua “natureza”. A realidade é pura construção e é esse espaço, construído artificialmente, vazio, que o homem tem agora de habitar e é sobre essa fractura que eu vejo o sentido da obra da Romy Castro.

A história e a cultura são, desta forma, o domínio privilegiado onde o produzir artificial do homem se institui como *a natureza do homem*: «se a relação, se o sujeito não se pode separar de um conteúdo singular que lhe é estritamente essencial [*hoje, o dos meios técnicos*], é porque a subjectividade na sua essência é *prática*. É nas conexões do motivo e da acção, do meio e do fim onde se revelará a sua unidade definitiva, quer dizer, a unidade das próprias relações e das circunstâncias; com efeito, *estas conexões meio-fim, motivo-acção, são relações*, mas, e também, algo mais. Que não haja subjectividade teórica, nem possa havê-la, devém a preposição fundamental. [...] Bem vistas as coisas, isto não é senão uma outra forma de dizer que o sujeito se constitui no dado. E se o sujeito se constitui no dado, não há outro sujeito que o *prático*» (Deleuze, 1988, p. 117). O artificial, a sua potência criadora, consiste, justamente, nisto: dado que a experiência é sempre algo imanente, a forma da sua unificação, ou seja, a sua unidade figurativa é artificial, pelo que, o *eu*, a *substância*, a *verdade* são virtualidades puras: «a unidade [*da experiência*] só se revela no decurso da invenção, quando a potência [*do artifício*] se exerce» (Papais, 1995, p. 91). O que Paul Virilio chama *estética da desapareição* (Virilio, 1980) é, na realidade, uma *estética da criação*: «a história do homem e a do artificial são [...] coincidentes» (Manzini, 1992, p. 42). O artifício não fenomenaliza o ser ou essência do homem. Ao contrário, é na criação artificial que o homem constrói hoje, livremente, o seu ser. Essa criação é, em última instância, pura, vazia de todo o conteúdo particular. A história da modernidade corresponde-se com a da tentativa de dar cerco a essa possibilidade ilimitada do “acontecer” humano enquanto criação do humano por si mesmo. Recordemos que Walter Benjamin chamava a atenção para aquilo que denominava “inconsciente óptico” (Benjamin, 2006, p. 234) que sobrevinha na experiência da técnica e que condicionava a percepção do mundo. Benjamin não esconde nesse texto a sua filiação ao natural mediante o conceito de “aura”, que funcionaria como pedra angular no discernimento do artístico (produto livre do homem) e fundaria a forma da obra —o artifício— se poder remeter ao natural: o domínio do intemporal, do eterno. Todavia, a problemática da *reprodutibilidade* da obra que Benjamin discute, esconde outro problema mais sério. A forma de produção tem na actualidade lugar *em a*

tecnologia, não mediante a tecnologia. O “inconsciente óptico” só tem sentido se remeter para a estrutura formal da própria técnica. Mas essa estrutura está para lá do que através da técnica se realiza. Por outras palavras, a teleologia do natural, que punha a salvo a obra artística da sua possibilidade de reprodução técnica, já não faz qualquer sentido, uma vez que é o artificial, como *finalidade* do humano, aquele que cria o real. A estética estará sempre para lá da técnica, mas já não ligada ao natural. Natural e artificial contaminam-se simultaneamente, sendo o seu discernimento uma tarefa hoje muito difícil de levar a cabo, ou que só se pode fazer mediante essa *habilidade compensatória* que eu encontro nas peças da Romy Castro. A crise que se vive hoje e que sobrevém da acção técnica do homem, enraizada no conhecimento natural, somente se pode justificar pela *cegueira* no reconhecimento desta ambiguidade irreconciliável. A bem dizer, a pureza do *natural* é algo que desde a antiguidade é pensado. Diz assim o fragmento oitavo da edição de Herman Diels do *Da natureza* de Empédocles, vertido para português por Maria Helena da Rocha Pereira: «Dir-te-ei outra coisa: o nascimento (*physis*) não pertence a um só/de todos os mortais, nem o fim da morte funesta,/mas existe apenas mistura e troca de substâncias/misturadas; porém “nascimento” (*physis*) é a palavra usada pelos homens».

A TERRA COMO ACONTECIMENTO

Queria agora, a partir do caminho que tracei, de um caminho a que me conduziu a obra de Romy Castro —mas também um caminho que a sua obra me abriu—, estabelecer algumas considerações estéticas que o seu trabalho me oferece. Trabalhar com a Terra, sobre a Terra, voltar a fazer, de novo, da Terra um acontecimento é, pelo que atrás se disse, algo intempestivo e enquanto intempestivo remete para o sentido de que algo está fora do tempo, de que não pertence a este tempo, de que vem de fora, de outros tempos. Este *estar fora do tempo*, a que remete o adjectivo intempestivo, pode assumir três sentidos distintos.

A primeira, porque acontece na ordem do tempo histórico, seria dizer que a obra de Romy Castro é antiga, algo que pertence ao fazer do passado. Que artisticamente o que se realiza nas suas obras foi algo que a História da Arte recolhe já nos seus manuais como algo acabado, efectivamente morto. A ser assim, e por mor do saber já acumulado do homem, a obra de Romy estaria votada à recuperação de materiais e de formas. Mas ainda assim, tratando-se de uma obra que recolhe sobre si os materiais da própria Terra, que a natureza nos oferece, ainda nos obrigaria a rememorar, gesto que como todos sabem, é hoje mais que necessário. Mas não creio que as obras de Romy Castro sejam intempestivas porque sobre elas sopra o vento do passado, sugerindo-nos *anjo* que desenhou Paul Klee e que, para usar uma descrição de Walter Benjamin na tese nona das *Teses sobre a Filosofia da história*, aponta para algo «que parece preparar-se para se afastar do local em que se mantém imóvel» (Benjamin, 1992, p. 162). Não!

Definitivamente não penso que obras aqui expostas sejam visitantes estranhos, de tempos idos, e que vieram ter connosco pela sua.

Um segundo sentido, seria totalmente o oposto, estariam fora do tempo porque ainda não chegou derradeiramente o seu tempo, porque são algo que provém do sopro do vento do tempo ainda por vir, e para as quais ainda não se conseguiu arranjar guarida na recepção seus espectadores, guarida na recepção institucional, guarida na História da Arte. Aqui, referir-nos-íamos a problemas tanto políticos — da ordem das relações entre os humanos — como sociológicos, enquanto esta palavra designa uma forma da época receber o presente como *vestígio* do que está para vir. Seríamos assim obrigados a dizer as obras de Romy Castro pertencem a uma sociologia futura, a uma relação com os vindouros, estando a sua validade assegurada pela vinculação do humano à sua perpetuação. Seriam como regalos, oferendas feitas para os que aí vêm, dando assim aos vindouros a dura —mas nem sempre ética tarefa— de serem já herdeiros e de saberem —de terem o dever— de honrar um *presente* não reconhecido. Legar as obras ao futuro, dando-as à Terra, foi uma ideia que teve esse intemporal artista que é Alberto Giacometti. Num pequeno livro, Jean Genet, lembra-nos das intenções de Giacometti, que aqui acabariam por fazer sentido. Mas só fariam sentido se a intenção fosse a de legar aos vindouros a tarefa de dar guarida à uma obra e de o fazer como um *presente*. Diz Jean Genet: «Conta-me Giacometti que teve outrora a ideia de esculpir uma estátua e enterra-la. (Assalta-me logo o espírito: *Que a terra lhe seja leve*). Para a não descobrirem, ou só muito mais tarde, quando ele próprio e a lembrança do seu nome houvessem desaparecido». E remata, perguntando: «Enterrá-la, legando-a ao mortos?» (Genet, 1999, p. 38). A pergunta de Genet não é inocente. Somente a Terra pode recolher em si os mortos, não sendo o futuro nunca uma função sua, porque a Terra guarda, não promete. Esta é sempre da ordem do tempo presente. O que emerge dela, o que dela se pode retirar, como promessa sempre sua, é a fertilidade. Mas esta só pode ser *explorada* se para tal for fecundada. A Terra emerge sempre como um domínio dinâmico. Tudo o que a ela for dado e que ela não consiga reproduzir em si, como pertencendo-lhe, como é o caso da arte, somente para os mortos pode permanecer. A Terra é a metáfora total do processo de rememoração, do processo de arquivo. Como projecto, a Terra só se pode perceber como fecundidade, como o exaurir de todas as suas potencialidades, e a sua fertilidade apenas emerge do semear que, como todos sabem, é um palavra que retrata o gesto de espalhar, de procriar, de principiar. Não devemos esquecer que em latim o substantivo *seminator* é masculino e menta aquele que semeia, mas que o que resulta do gesto de semear pelo sementeiro, a *seminatio* é feminino, do domínio da fertilidade. Mais uma vez a Terra se nos faz Mãe. Mas esta só têm a possibilidade de produzir o que é eminente, não de reter aquilo que não pode reproduzir. A Terra só é fértil se se produzir a si própria. Como guarida, ela é infértil, túmulo. Nada na terra é assim intempestivo e este sentido do intempestivo como pertencente a um tempo

por vir, não se pode aplicar à obra a Romy Castro. Se assim fosse, poderíamos dizer da sua obra o mesmo que se pode afirmar da ciência actual: que apesar da sua escassa recepção sociológica, possui já uma ampla disponibilidade institucional. Um bom exemplo disso o encontra num centro de investigação recentemente aberto em Portugal e que leva cravado esse cunho do tempo por vir já e se faz chamar *Champalimaud Center for the Unknown*. Mas a obra da Romy Castro não é do domínio do *desconhecido* —e não precisa de centros de investigação—, sendo o seu desejo de exposição —da Romy e das suas obras— até bastante evidente.

A sua obra não se quer dar aos vindouros como forma, mas aos *presentes* como matéria. Diria mesmo que as suas obras constituem *matérias presentes*. Se fosse aos vindouros que Romy se dirige-se, a sua obra constituir-se-ia assim como algo ainda por conhecer, como que nos visitando do futuro e que haveria necessidade de prestar atenção, de reconhecer, de ouvir. Mas percebemos como elas estão aqui já, impostas pelo seu valor próprio, pela sua forma de fazer presente a Terra, o fracturado, o distante.

O outro sentido que poderá ter a palavra intempestivo tem de ver com uma forma diferente de entrar no presente. Algo entra no presente porque vem desde o passado e já não tem sentido porque ficou caduco ou, como melhor se diria hoje, obsoleto. Mas também pode entrar algo no presente quando o que entra aponta para o futuro, para o tempo ainda não consubstanciado. Neste sentido, o intempestivo é da ordem da promessa e, por tanto, da política, do assunto humanos e enquanto tal aponta para resoluções que o presente não consegue encontrar na sua imanência. Porém, creio que a obra da Romy Castro é de outra natureza. Tem laivos, sem dúvida, das duas anteriores, mas representa uma outra forma de se fazer presente no tempo. A essa forma outra do intempestivo chamo eu *habilidade compensatória*. Vejo na obra de Romy Castro, em especial na série que aqui se apresenta, uma forma de compensação. A sua intempestividade é a de ser uma obra compensatória.

Devo, pois, explicar o que quero dizer com compensação e *habilidade compensatória*. O termo compensação remete para um equilíbrio que é traçado dentro de um sistema. Compensar significa neste sentido harmonizar desníveis que se produzem dentro do próprio sistema. O conceito de compensação procede da *Teodiceia* de Leibniz e remete para a capacidade que Deus tem de fazer o bem na presença efectiva do mal. Esta habilidade compensatória divina permitiu Leibniz pensar que o mundo onde se vive é sempre o melhor dos mundos possíveis, porque a uma fractura se responde com a sua capacidade de cura. Neste sentido a *habilidade compensatória* tem de ver com o «fazer-se valer», com o mostrar-se que diz respeito à evidência de se ser um valor próprio e que cura, rectifica, corrige um mal realizado. As obras de Romy Castro cumprem essa tarefa compensatória. Não que unam homem e natureza, que restaurem a Terra, que produzam o seu acontecimento, mas que possibilitem, pela auto-evidência das

mesmas, rememorar o valor perdido da Terra. A partir de materiais que pertencem à Terra, expondo-os, dispendo-os de forma orgânica, Romy translada o sentido do fazer técnico hodierno para dentro do pensar dos princípios. Com a obra da Romy Castro somos conduzidos de novo a esse princípio, às origens. Mas esse transporte não é realizado pelo efeito *estético* que elas produzem sobre nós, mas sim pela função estética compensatória que é o de abrir um novo caminho entre a natureza e o artificial, um caminho que deixa *entrever* a Terra. A obra de Romy Castro faz de facto valer a terra, usando-a como seu material criativo, como princípio da sua obra. Mas é na forma em como a exposição dos materiais da terra se realizam na tela, que se *entrevê* o seu acontecimento e onde o vazio técnico se desfaz, deixando emergir, de novo, um começo, um princípio. A terra é nas suas obras metabolizada para deixar de ser fertilidade e fecundidade e juntar-se a nós como *seminatio*, como fruto que se colhe, mas que se colhe e acolhe agora no olhar. A função estética das obras de Romy Castro reside *naturalmente* no mostrar o vazio do fazer técnico do homem, mas fá-lo justamente a partir desse mesmo fazer técnico. Nas suas obras habitam as ruínas da terra, os seus elementos já descurados, já esquecidos, já instrumentalizados. Mas estes aparecem também em toda a sua força simbólica, eles juntam-se para fazer *entrever* o acontecimento que os produziu. São teceras dispostas artificialmente para mostrar, aos que delas se aproximam, a comunidade principiai entre os homens e a natureza. Compensação diz em latim o efeito de pesagem, de balanceamento e de equilíbrio. Ora aquele que se dispõe a equilibrar, a balancear as fracturas existentes, dispõe-se também a repor o dano, intervindo sobre olhar dos outros de uma forma interrogativa. A intempestividade da obra da Romy Castro, que designo aqui como *habilidade compensatória*, tem de ver com essa capacidade de pôr em conjunto aquilo que está separado. Uma tradução possível, literal mesmo como aponta Odo Marquard (Marquard, 2001, p. 23/24), da noção de compensação, encontra-se justamente no conceito de símbolo: aquele que é capaz de unir. Tem razão, pois, Odo Marquard quando nos diz que «justamente porque no mundo tecnificado da modernidade todo é concebido cada vez mais como artefacto, desenvolve-se como compensação a sensibilidade para com a natureza virgem» (Marquard, 2001, p. 44). Obedece a obra de Romy Castro a essa lei que vai do princípio à memória do princípios, registando com elementos da terra as suas próprias ruínas, mas é esta a única forma de voltar a evocar o acontecimento Terra. Tudo se joga, na obra da Romy, nos restos, únicos símbolos que permitem rememorar, voltar aos começos, às origens e que o fazem, justamente, neste lugar simbólico do nosso princípio que é Guimarães. São obras que nos trazem à *terra mãe*, a terra onde habitam os homens, mas também esta *terra*, onde habita a portugalidade da qual a obra da Romy é, também, essência, a nossa essência. Tem razão, pois, Bragança de Miranda ao afirmar que «A arte contém a promessa de fazer o mesmo e melhor, mais livremente. A obra de Romy Castro é reveladora deste imperativo» (In, Castro, 2012, p. 5). É-o porque nela habita essa *habilidade compensatória*

que consiste em repor um dano, como se as suas mãos, recolhendo o material da terra e organizando-o, nos permitissem, uma vez mais, voltar à terra esquecida, produzi-la como acontecimento. Se o fazer técnico do homem nos separou da Terra, a actualidade das obras de Romy Castro, a sua intempestividade, dela nos voltam a aproximar. E fazem-nos partindo dos elementos da própria terra, numa *habilidade compensatória* única, porque restitui o que foi fracturado, porque espacializa o tempo e nos *concentra* sobre os começos, nos conduz até eles, apesar de tudo, apesar do *crime*, da época do monstruoso. O niilismo moderno tem na obra da Romy Castro a sua resposta cabal, porque esta nos subministra a distância necessária para nos darmos conta dessa fractura entre o homem e a terra.

**Mark Rothko
&
Romy Castro**

**Matérias da Intimidade –
Intimidade com as Matérias**

(Versão bilingue Português / Inglês EUA)

Paulo Alexandre e Castro



Crato, Spaw, The Philosophy Books Company

